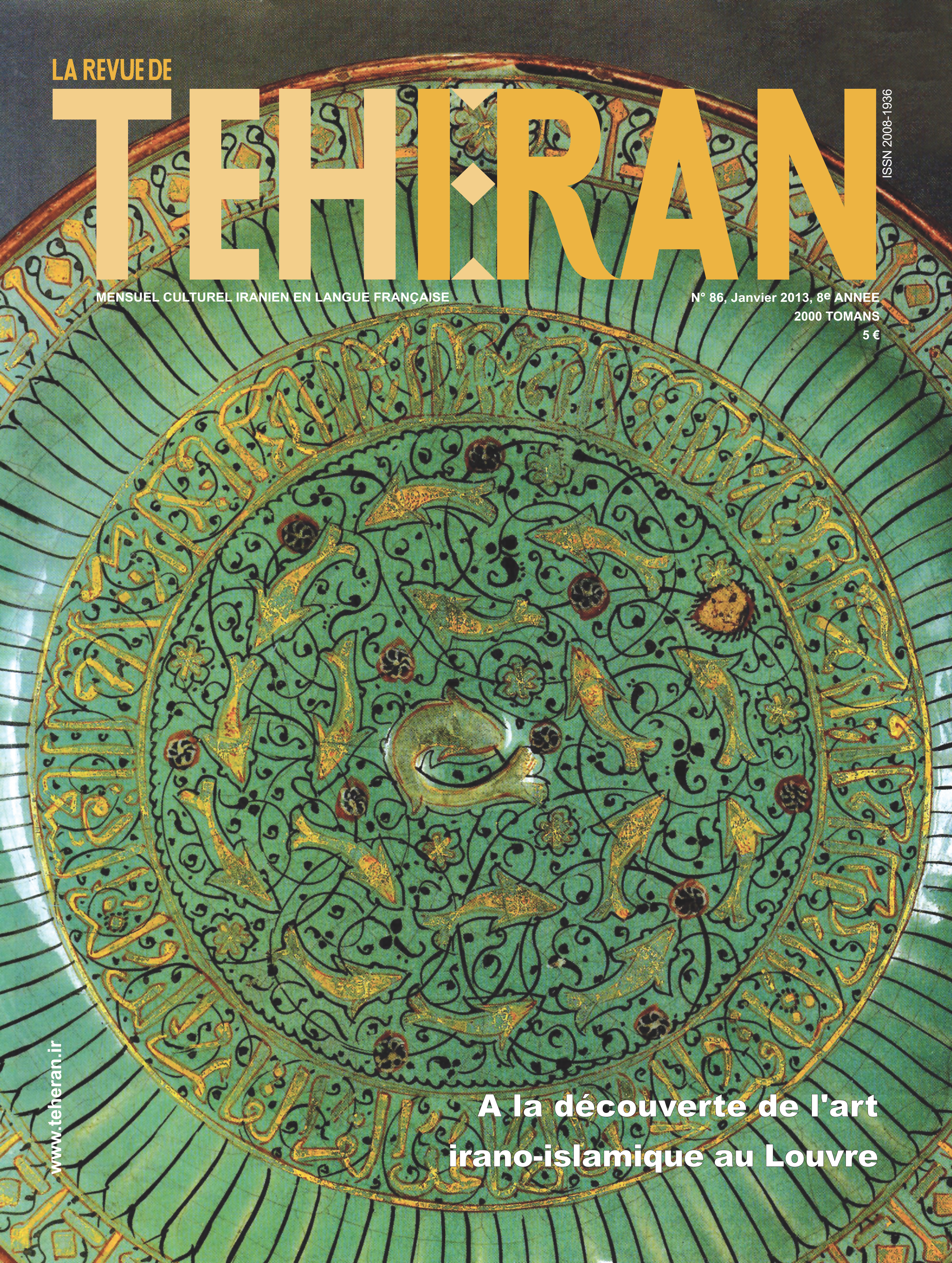
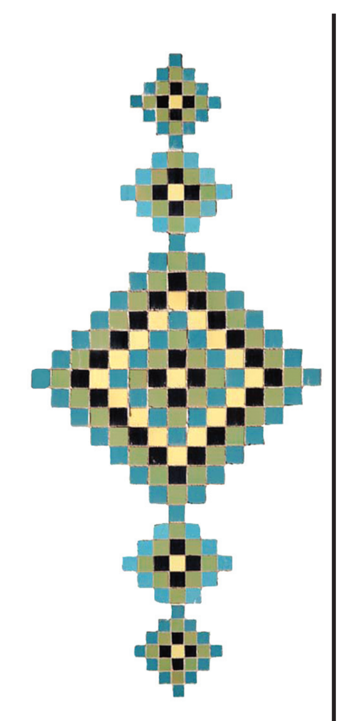

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 86, Janvier 2013, 8e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
A la découverte de l'art
irano-islamique au Louvre
www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Plat à la ronde de poissons, fin du XIIIème siècle, Iran
© Musée du Louvre





LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 86 - Dey 1391
Janvier 2013
Huitième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Sommaire

Les arts de l'islam au musée du Louvre

Jean-Pierre Brigaudiot



▲ *Photos: vues intérieures du nouveau département des Arts de l'islam du Louvre © Musée du Louvre*

Premières impressions sur le nouvel espace dédié aux arts de l'islam

Le musée du Louvre est l'un des plus grands musées existant actuellement et ses collections en ce qui concerne les arts ont une ambition d'universalité, ne seraient-ce quelques exceptions concernant certains arts cantonnés dans d'autres musées. Pour autant ces exceptions, comme celle du musée Guimet, consacré aux arts asiatiques, n'empêchent pas le Louvre de présenter, en plus «d'échantillons» de ses immenses collections (qui ne pourront jamais être exposées de manière exhaustive) des périodes et des cultures auxquelles il ne se consacre traditionnellement point comme les *arts premiers* ou des réalisations et œuvres d'art contemporain. Les grands musées se sont ouverts peu à peu à des échanges et à des collaborations fructueuses au-delà de ce qui les caractérise. La rénovation du Louvre entreprise depuis plusieurs décennies en a fait un exemple de pertinence en matière de muséologie et en même temps, il est devenu l'une de ces gigantesques machines de l'industrie culturelle capable d'accueillir chaque jour dans de très bonnes conditions des cohortes de visiteurs; machine culturelle mais également

commerciale, les grands établissements culturels doivent désormais assurer une grande partie de leur autonomie financière. Le Louvre vient tout juste, en cette fin septembre, d'inaugurer un nouveau département consacré aux arts de l'Islam. Les plus anciens de ces objets d'art islamique proviennent des collections des rois de France et sont entrés au Louvre peu après son passage du statut de palais au statut de musée lors de la Révolution. C'est en 1893 que s'ouvre la première section des arts musulmans et en 1905, une salle est dédiée à la collection islamique. Aujourd'hui, enrichie de nombreuseset remarquables donations, la collection comporte environ 15 000 objets auxquels il faut ajouter plus de 1500 objets appartenant au Musée des arts Décoratifs, c'est dire qu'il s'agit d'une des plus importantes collections d'art islamique du monde. La période couverte par la collection telle qu'elle est présentée aujourd'hui va du VIIe siècle, c'est-à-dire depuis la période de la fondation de l'Islam, jusqu'au XIXe siècle et concerne de vastes territoires dont les limites se sont étendues, au gré de l'histoire et de l'expansion de l'Islam, de l'Europe de l'ouest jusqu'au-delà de l'Inde et du sud de l'ex Union Soviétique à l'Afrique, en

La période couverte par la collection va du VIIe siècle, c'est-à-dire depuis la période de la fondation de l'Islam, jusqu'au XIXe siècle et concerne de vastes territoires dont les limites se sont étendues, au gré de l'histoire et de l'expansion de l'Islam, de l'Europe de l'ouest jusqu'au-delà de l'Inde et du sud de l'ex Union Soviétique à l'Afrique, en ayant pour épicentre ce que nous appelons le Moyen Orient.

ayant pour épicentre ce que nous appelons le Moyen Orient. Ce département des arts de l'Islam comporte, en sous-sol, d'immenses espaces qui accueillent notamment les plus grandes pièces comme les mosaïques. Au rez-de chaussée, dans la cour Visconti, a été bâtie une salle dotée d'une couverture



© Musée du Louvre

translucide de verre doré et d'un vélum ondulant fait d'un réseau de câbles métalliques; ce nouvel espace muséal de la cour Visconti jouit donc d'une architecture des plus actuelles dont les auteurs sont les architectes Rudy Ricciotti et Mario Bellini. On est ici dans la pratique postmoderne de la greffe, caractéristique d'un certain nombre de rénovations de bâtiments anciens. La fameuse pyramide de verre du Louvre est l'un des témoignages les plus notoires de cette pratique de la greffe d'une architecture contemporaine mise en place au cœur d'un site historique.

Un intérêt de néophyte pour un art trop peu connu

La visite laisse rapidement ressentir l'absence de l'architecture, notamment celle des palais et des mosquées, ce qui n'est pas rien dans l'histoire de cet art de l'Islam. On comprend bien que collectionner les sites architecturaux n'est guère envisageable mais l'exposition d'objets en un tel nombre, d'origines géographiques et d'époques très différentes, suscite chez le visiteur un besoin légitime de visualiser leur contexte d'origine, c'est-à-dire les lieux dans lesquels ils ont été utilisés, puisqu'il s'agit en majeure partie d'objets utilitaires d'usage courant, d'objets plus rares et précieux, ceux des palais, de manuscrits et de peintures et enfin d'objets liés aux cultes propres à l'Islam. Aussi peut-on regretter que la muséographie mise en œuvre, quelle que soit sa qualité, et bien qu'épaulée par les moyens du multimédia, ne soit pas accompagnée d'un corpus visuel permettant, peu ou prou, de se représenter le cadre d'existence initiale de ces objets. Pour le néophyte en matière d'art islamique, la richesse et le nombre des objets sont tels que cela nécessite une gymnastique mentale pour situer l'origine géographique et culturelle des merveilles



© Musée du Louvre



© *Musée du Louvre*

présentées tout en faisant appel à ses connaissances d'une histoire des pays d'Islam que l'école n'enseigne point ou si peu dans nos contrées, celle d'empires comme l'empire perse des safavides ou comme l'empire ottoman ou encore celle d'émirats et de califats légendaires peu connus ici et depuis longtemps disparus. Les animations cartographiques sont peu lisibles et ainsi règne une certaine difficulté à situer dans le temps et dans l'espace l'origine d'un grand nombre d'objets. Bien évidemment le visiteur peut aussi choisir de se laisser porter et emporter par le charme et la beauté des objets, il peut se laisser fasciner par les différents types d'écritures arabes qui souvent les accompagnent, les ornent et les situent dans le cadre de l'Islam. Et puis je voudrais dire que si un contexte manque quelque peu à l'ensemble des œuvres réunies dans cette exposition, il manque également quelques repères sur des civilisations dont on connait plus ou moins le génie, les sciences et les techniques en d'autres domaines que ceux des arts, ainsi des noms de cités comme Bagdad, Cordoue, Le Caire, Damas, Boukhara, Shiraz ou Ispahan brillent comme des étoiles dont finalement, en tant que simple visiteur au Louvre, on ne sait généralement que bien peu de choses.

Ecritures

Les objets des débuts des arts de l'Islam, c'est-à-dire entre le septième et onzième siècle, selon le classement ici opéré, révèlent une période de progressive autonomisation, notamment de l'iconographie; les figures en elles-mêmes ou présentes sur les différents objets, vases, tapis, mobilier, par exemple, témoignent de relations assez explicites avec les arts de la Chine, de l'Inde, de la Perse, de la Mésopotamie, de la Grèce et de la Rome antiques dont le visiteur a le plus souvent une certaine connaissance

en tant que repères présents dans sa culture. Pour ma part, j'ai trouvé fascinante la montée en puissance de l'écriture, sa capacité à investir le quotidien, à dire les choses de la vie, la mémoire des défunts, à être poésie et citation des textes sacrés. Elle est partout, sur les stèles funéraires, sur les bassins de cuivre, sur les carreaux de faïence recouvrant les murs de l'intérieur comme de l'extérieur des palais et des mosquées. Elle est partout avec des déclinaisons différentes selon les époques et les régions, non pas neutre et distante de ce qu'elle veut énoncer mais calligraphie et poésie, existant concomitamment sur le terrain de l'esthétique, donc de l'art, et sur celui de la foi en l'Islam. Certes elle est également présente pour glorifier et conter la vie des puissants mais elle semble toujours échapper à une simple et élémentaire fonctionnalité, celle de dire le quotidien ordinaire, car en effet elle apparait comme douée d'une dimension spirituelle qui lui permet d'échapper à celui-ci. Elle ne se contente pas de n'être qu'écriture chargée de dire un certain réel pour conduire son lecteur et même celui qui n'en saisit point le sens littéral vers un au-delà à la fois poétique, esthétique et de ferveur. Lorsqu'elle est un extrait d'une sourate, elle en transcende le contenu pour qu'il soit aussi beauté de la ligne, pour que le regard et l'esprit soient enchantés. L'écriture est donc très présente dans ces nouveaux espaces consacrés aux arts de l'Islam, avec une grande variété stylistique des caractères selon les époques et sites d'origine, gravée, peinte ou sculptée en bas-relief dans le bois et la pierre. Cette plasticité de l'écriture lui confère une remarquable capacité à ne point s'effacer ou se laisser oublier derrière le sens et à rester constamment visuellement présente en tant qu'art, du moins selon la définition de l'art propre à l'Islam entre les septième et dix-neuvième siècles. Ainsi le lecteur est-il convié à ce double exercice de lecture et d'appréciation esthétique; ici évidemment peu de visiteurs peuvent lire l'arabe ou le persan et leur appréciation porte principalement sur l'écriture en tant que calligraphie, un art bien spécifique dont l'enseignement est tout un pan de l'histoire des civilisations des pays d'islam, comme il l'est en Chine, en Corée ou au Japon.

J'ai trouvé fascinante la montée en puissance de l'écriture, sa capacité à investir le quotidien, à dire les choses de la vie, la mémoire des défunts, à être poésie et citation des textes sacrés. Elle est partout avec des déclinaisons différentes selon les époques et les régions, non pas neutre et distante de ce qu'elle veut énoncer mais calligraphie et poésie, existant concomitamment sur le terrain de l'esthétique, donc de l'art, et sur celui de la foi en l'Islam.

Le carrelage, un art modulaire et mathématique ?

Dans les arts islamiques le carrelage, celui qui revêt l'extérieur comme l'intérieur des palais, des mosquées, des hammams et des maisons affirme une présence quasiment constante. L'exposition montre différentes époques de celui-ci et notamment la période flamboyante de cet art du feu qu'est la céramique dont l'apogée va du huitième au seizième siècle. Ses couleurs et ses formes témoignent d'une maîtrise savante et précoce qui semble s'inscrire dans la continuité, par exemple, des bas-reliefs

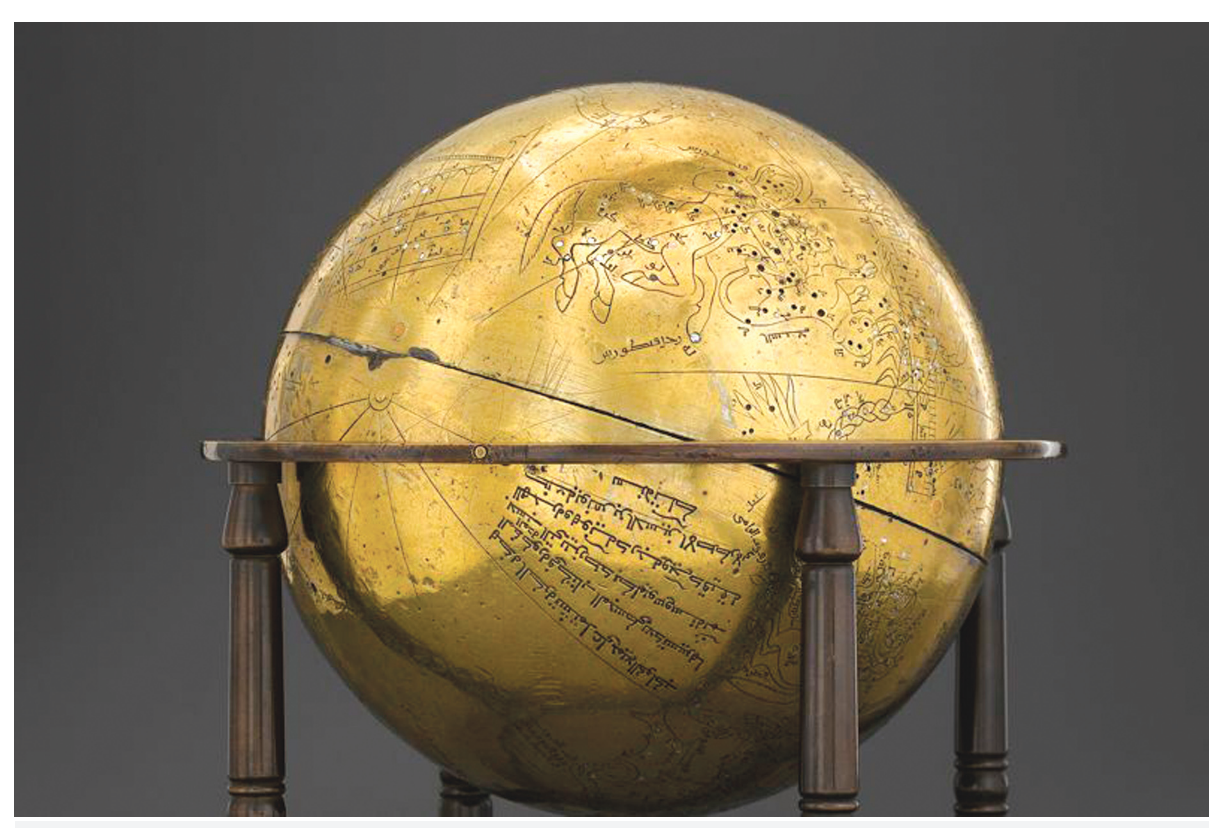
polychromes de Persépolis. Aujourd'hui, ayant séjourné ou non dans les pays d'Islam, chacun connait ce bleu extraordinaire des mosquées d'Ispahan ou de Samarcande, celui des céramiques qui les recouvrent. L'exposition du Louvre montre un certain nombre de ces pièces de céramique aux motifs géométriques en étoile ou en croix qui permettent au carreau d'être le module de base des surfaces planes ou courbes qu'il recouvre. Une grande fascination a existé à l'égard de ces carreaux et carrés modulaires supposés sous-tendre un ordre mathématique sur lequel seraient fondées les constructions les plus audacieuses. Les motifs géométriques en étoile, c'est-à-dire basés sur une symétrie rayonnante confirment ce rapport aux mathématiques. Et ce rapport aux mathématiques génère le sentiment d'une rationalité et d'une intelligence exceptionnelle, d'une capacité de penser le monde comme fondé sur des rythmes qui font écho aux cycles du temps. Au-delà de cette question un peu mythique d'un ordre mathématique caché, les arts du feu, c'est-à-dire la céramique des pays d'Islam, ont généré des merveilles en elles-mêmes, selon les bâtiments ou les objets, merveilles qui reposent sur une extrême maîtrise technique en matière de faïence et de lustre métallique.

Des objets remarquables

Si dans cet article, j'ai porté une attention particulière aux écritures et au carrelage, cela ne veut pas dire que j'ai porté un intérêt moindre aux autres objets exposés. Ainsi, bien des objets sont de véritables merveilles: vantaux de portes, miniatures, tapis de prière, vasques, plats, aiguières... accompagnés ou non d'écritures et témoins de la maîtrise acquise par les artisans et auteurs de ceux-ci. Ainsi tel *plat iranien à la ronde de poissons* de la fin du treizième siècle,



© *Musée du Louvre*



▲ *Astrolable sphérique d'Iran (1144) ©H. Dubois-C. Tabbagh © Musée du Louvre*



▲ *Morceau de frise coranique en céramique moulé provenant d'Iran, XIIIe siècle © Musée du Louvre*



▲ *Pichet à feuilles de palmier en céramique émaillée, période abbasside, Suse, Iran, VIII-IXèmes siècles © Musée du Louvre*



© *Musée du Louvre*

doré et bleu, fait de pâte siliceuse au décor moulé et de glaçures témoigne d'une finesse rare du motif aux entrelacs et en symétrie rayonnante; ces poissons, ce bleu évoquent les pots un peu rustiques, en faïence, ornés de motifs de poissons, qui se vendent encore pour quelques tomans au bazar d'Ispahan. Il y a des miniatures, des couvertures de Corans où textes et motifs géométriques floraux ou abstraits se conjuguent de la manière la plus parfaite. Et puis il y a tant et tant d'objets: une stèle de marbre rouge, revêtue d'inscriptions chiites, en provenance d'Iran, un vantail de porte sculpté de motifs géométriques, des miniatures où des scènes de cour se conjuguent avec des poèmes. Ici c'est un *jali* indien (cela rappelle le moucharabieh) sculpté dans le grès rouge, aux motifs géométriques faits de cercles concentriques. Ailleurs c'est un globe céleste d'origine iranienne en laiton gravé et incrusté d'argent où apparaissent les constellations. L'exposition actuelle est tellement riche qu'il faudrait y revenir encore et encore!

Pour conclure cette première visite en ce nouvel espace du Louvre consacré aux arts de l'Islam actuellement peuplé d'un nombre considérable d'objets magnifiques d'époques et d'origines différentes, j'exprimerai le souhait que soient organisées des expositions thématiques permettant de se mieux présenter les rapports entre les uns et les autres objets à un moment donné ou en certains espaces où s'est développé l'art de l'Islam. Nul doute qu'il y a fort à faire en matière d'expositions des plus diverses après une exposition introductive et généraliste comme celle-ci. ■

> Ce rapport aux mathématiques génère le sentiment d'une rationalité et d'une intelligence exceptionnelle, d'une capacité de penser le monde comme fondé sur des rythmes qui font écho aux cycles du temps.

Le Louvre et la nouvelle collection des Arts de l'Islam
Les chefs-d'œuvre racontent leur histoire

Afsâneh Pourmazâheri

Les Arts de l'Islam exposés dans un nouvel espace européen

La création du huitième département du musée du Louvre en septembre 2012, consacré entièrement à l'art et à la civilisation de l'époque islamique, est un évènement rare dans l'histoire récente de la France. Aménagé vingt ans après la construction de la Pyramide du Louvre, ce chef-d'œuvre architectural comprend des objets étonnants rassemblés à travers tous les territoires conquis par l'Islam, de l'Inde à l'Espagne, et chronologiquement du VIIe au XIXe siècle. Cette tentative a également permis aux œuvres longtemps restées, faute de place, dans l'ombre (notamment dans l'ancien département du musée du Louvre et dans le musée des Arts décoratifs) d'être présentées au public.

Ce nouvel espace a également fourni l'occasion d'aménager, à côté des Arts de l'Islam, les salles propres à l'Orient Méditerranéen de l'époque romaine. Les objets de l'Antiquité orientale appartiennent aux contrées conquises plus tard par l'Islam, notamment l'Egypte, la Phénicie et la Palestine. Cet ensemble, avec le nouveau département d'art islamique, met en valeur des espaces artistiques et chronologiquement continus, cohérents et harmonieux, en entrainant le visiteur dans un voyage exceptionnel à travers l'histoire musulmane. Il établit par ailleurs une passerelle entre le monde oriental et occidental en créant un espace de compréhension mutuelle. Pour ce faire, il s'organise autour d'univers apparemment divers à savoir, andalou, ottoman, persan, etc.

En effet, cet ensemble précieux n'est pas uniquement consacré à l'art islamique au sens religieux, dont les figures stéréotypées sont celles des mosquées, des copies coraniques, etc. On y découvre le résultat d'une large gamme d'activités artistiques, religieuses ou non, qui recouvre un champ géographique allant de l'Inde à l'Espagne. Si le terme d'"art de l'Islam" est employé pour dénommer ce nouveau chantier, c'est qu'il inclut les peuples, musulmans ou non, qui évoluèrent et souvent continuent d'évoluer dans l'espace à proprement parler musulman (sous influence musulmane) à l'instar de la Syrie, dont une partie de la population, au XIIe siècle, est restée chrétienne. Il tient par conséquent compte aussi bien de l'univers de Qusta ibn Luqa, mathématicien chrétien dont les œuvres furent publiées essentiellement en arabe à Bagdad du IXe siècle, que de celui de Recemundo ou de Rabbi ben Zaïd, évêque de Cordoue et familier de la cour du Calife de Cordoue, qui n'écrivait qu'en arabe.

Dès la création du musée du Louvre, notamment après la Révolution, quelques-uns des objets d'art de l'Islam issus de la collection royale furent rassemblés pour constituer la partie islamique du musée, aujourd'hui devenu le département de l'Art de l'Islam. Vers la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle, les acquisitions s'accélérèrent et la collection s'enrichit au point de donner naissance, en 1893 à sa partie consacrée aux arts musulmans et à l'Orient. Aux débuts du XXe siècle, les responsables du Louvre ont pris soin de collecter des œuvres uniques sur le plan historique, esthétique ou technique, notamment de belles calligraphies, des tapis et des tissus finement décorés, des Corans ornés en filigranes, des gravures en bois et en pierres précieuses et des métaux ou des verres ciselés à motifs floraux, animaliers, etc. Cette

superbe collection n'a malheureusement pas été exposée depuis de nombreuses années et le plan même de rénovation du musée ne lui avait guère réservé d'espace particulier. L'idée de créer ce huitième département fut lancée à l'initiative de Jacques Chirac en 2003. Il compte aujourd'hui 15 000 pièces et il s'est enrichi grâce aux 3400 œuvres rapportées du musée des Arts décoratifs. Le département continue encore à se développer par l'achat d'objets d'art ou parfois par le biais des dons.

Un regard sélectif sur les œuvres révèle immédiatement la qualité esthétique de l'ensemble mais également, sa valeur historique. Les œuvres appartiennent à quatre périodes distinctes de l'ère musulmane. La première concerne la naissance de l'Islam et se prolonge jusqu'en l'an 1000, la deuxième concerne l'intervalle allant des années 1000 aux années 1250, la troisième va de 1250 à 1500 et la quatrième de 1500 à 1800. Cette division nécessite, pour être justifiée, une légère mise au point historique.

En prélude à l'exposition, quelques repères historiques

Comme on vient de le noter, la première partie de la collection concerne le VIIe siècle, plus précisément la période de la formation de l'Islam, et de son développement. Dès sa parution, la religion musulmane prêcha une foi fortement teintée de politique. Cela explique l'étendue du territoire musulman seulement un siècle après sa naissance. Il conquit alors toutes les contrées allant de l'océan Atlantique jusqu'à l'Asie centrale. Après le prophète Mohammad, le califat fut assuré par quatre califes qui se succédèrent de 632 à 661, à savoir Abou Bakr, 'Omar, 'Uthman et 'Ali. Ces trois décennies furent une phase importante de l'expansion de la nouvelle religion. Malgré cela, les divergences au sujet de la question de la succession entraînèrent très tôt une grande scission entre le chiisme et le sunnisme. Le califat de 'Omar coïncida avec une extension de l'Islam notamment à la suite de l'occupation de la Syrie, de la Palestine, de l'Egypte, de la Mésopotamie, de



◄ *Vantail de porte du palais du Dar al-Khalifa de Samarra, Irak, IXe siècle © Musée du Louvre*

l'Anatolie et de la Perse. Ainsi deux empires colossaux de l'époque, les Sassanides et l'empire byzantin tombèrent sous la mainmise des Arabes. En 635, ils conquirent la Syrie, en 639 l'Arménie et l'Egypte, en 642 l'Afrique du Nord et firent le siège de Constantinople en 717.

Cet ensemble précieux n'est pas uniquement consacré à l'art islamique au sens religieux, dont les figures stéréotypées sont celles des mosquées, des copies coraniques, etc. On y découvre le résultat d'une large gamme d'activités artistiques, religieuses ou non, qui recouvre un champ géographique allant de l'Inde à l'Espagne.

La conquête de la Perse dura plus d'un siècle, de 637 jusqu'en 751, et aboutit à la chute de l'empire sassanide. Il conduisit au déclin et à la quasi disparition de la religion millénaire des Perses: le zoroastrisme. Ces derniers furent donc convertis, de gré ou de force, à la nouvelle religion. La conquête de l'Afghanistan suivit celle de la Perse entre les années 637 et 709. Entre les années 711 et 712, l'Inde fut conquise par les musulmans. Cette conquête fut suivie par l'invasion du Sind, pillé de nouveau aux XIe et XIIe siècles par les Turcs et les Afghans mais aussi par l'empire mongol au XVIe siècle. Entre les années 711 et 732, c'est la péninsule ibérique, dominée par les Wisigoths, qui fut témoin de l'invasion des Arabes musulmans, sans oublier le Maghreb, conquis antérieurement.

Comme toute conquête, celle de l'armée musulmane devait un jour ou l'autre trouver sa limite. Elle fut atteinte en 732 à Poitiers où Charles Martel défit les Arabes. Cette défaite se poursuivit en 740 avec la grande révolte berbère kharidjite au Maghreb et dix ans plus tard, par la défaite du calife omeyyade



▲*Suaire de Saint-Josse, Xe siècle, Iran © Musée du Louvre*

Marwân entraînant le massacre de toute sa famille et qui aboutit à l'affaiblissement de l'armée musulmane. Malgré cela, Abd al-Rahmân réussit à s'enfuir et à se rendre en Espagne avec le seul espoir d'y constituer l'émirat de Cordoue en 756.

A partir du VIIIe siècle, l'Orient nouvellement conquis par l'Islam devint le foyer d'une révolution intellectuelle inédite dans toute l'histoire. Cette effervescence intellectuelle donna naissance a des philosophies et des sciences nettement plus élaborées par rapport aux œuvres dont elles étaient issues, c'est-à-dire celle des savants grecs. L'histoire accueillait alors l'âge d'or de la pensée du Moyen-Age oriental dont le sommet fut atteint au XIIe et dont l'influence s'exerça de manière décisive (et radicale durant deux siècles) sur la philosophie, la médecine et les sciences.

Les XVIe et XVIIe siècles marquent l'histoire du monde islamique par l'arrivée au pouvoir de trois empires puissants qui divisèrent les anciennes terres conquises par les Arabes en trois territoires: celui des Ottomans, aux alentours de la Méditerranée à l'exception du Maroc, celui des Safavides en Iran et celui des Mongols en Inde.

L'empire ottoman fut fondé par un clan turc oghouze en Anatolie occidentale et régna de 1299 à 1923 sur trois continents à savoir l'Anatolie, le haut-plateau arménien, les Balkans, le pourtour de la mer Noire, la Syrie, la Palestine, la Mésopotamie, la péninsule Arabique et l'Afrique du Nord. La dynastie safavide succéda aux Timourides et régna sur la Perse de 1501 à 1736. Cette dynastie fut la première à diriger le pays indépendamment et de manière tout à fait autonome après 1000 ans de dépendance arabe. Ses membres étaient issus d'un ordre religieux soufi militant du XIVe siècle et qui se convertirent au chiisme



▲ *Pyxide d'al-Mughira, Espagne, Cordoue, 968 © Musée du Louvre*

duodécimain sous le règne du célèbre roi Esmâ'il Ier qui régna entre 1487 et 1524. Cette conversion de la conviction sunnite au chiisme eut notamment lieu à cause

> Vers la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle, les acquisitions s'accélérèrent et la collection s'enrichit au point de donner naissance, en 1893, à sa partie consacrée aux arts musulmans et à l'Orient.

de problèmes politiques: la question de l'indépendance vis-à-vis de leurs rivaux Ottomans. L'empire mongol fut incontestablement l'un des plus puissants de cette époque. Il doit sa formation à Tamerlan et à sa victoire face à Ibrâhim Lodi, dernier sultan de Delhi, au cours de la bataille de Pânjpat en 1526. L'empire mongol vit son apogée lors de l'expansion musulmane en Inde, sous Sher Shâh Sûrî. Il vécut une période de déclin sous le



▲ *Lion de Monzón,* Espagne, XIIe-XIIIe siècle © *Musée du Louvre*

règne du roi Homâyoun mais prit un nouvel essor à l'époque du roi Aurangzeb. L'empire fut voué à l'échec dans sa guerre contre l'armée perse conduite par Nâder Shâh en 1739 et de nouveau par Ahmad Shâh en 1756. Les Britanniques mirent fin à cette dynastie en exilant le dernier empereur mongol qui fut, à l'époque, le souverain en titre de l'Inde.

Plus tard aux XVIIIe et XIXe siècles, plusieurs régions islamiques tombèrent sous le contrôle des pouvoirs européens, avec entre autres une partie de l'Empire ottoman qui fut mise sous protectorat européen après la Première Guerre mondiale. Au cours des XXe et XXIe siècles, les pays musulmans furent fortement concernés par les questions politiques et idéologiques notamment dans leur interaction avec le monde occidental. Le XXIe siècle marqua significativement les mondes islamiques notamment en raison de la croissance démographique rapide, de la globalisation, de la démocratie naissante et de l'Islam réformé, surtout chez la jeune génération.

Les chefs-d'œuvre racontent…

Première section

Les œuvres qui nous intéressent dans la première section du département de l'art de l'Islam appartiennent (on l'a noté) à la période de formation de l'Islam et à son essor rapide jusqu'au XIe siècle. Parmi les objets de la collection, une œuvre appartenant à cette époque attire l'attention par sa singularité et sa rareté. C'est en fait le vantail de la porte du palais de *Dar al-Khalifa* de Samarra en Irak actuel. Il date du IXe siècle et son décor de motifs sculptés en bois est d'une beauté exceptionnelle. Il fut dédié au musée du Louvre de la part de la Société des Amis du Louvre en 1938. *Dar al-Khalifa* constituait un centre capital de la ville de Samarra qui s'étendait sur 50 kilomètres le long du fleuve Tigre. Cette énorme construction comptait deux parties: la première, publique, appelée *Dâr al-'Amma* et la deuxième, privée, qu'on appelait *Jawsaq al-Khaqâni*. Le ventail de porte en bois exposé au Louvre appartient précisément à *Dâr al-'Amma*. Sa taille fait deviner son importance dans la salle principale. Son jumeau est exposé au musée *Benaki* d'Athènes. Celui-ci, comme le premier, est orné de trois panneaux rectangulaires verticaux, décorés à leur tour de motifs en relief profondément biseautés. Cela évoque effectivement l'art proprement dit abbasside. Le motif supérieur évoque de son côté un éventail ou une queue de paon qui s'achève par une feuille à cinq lobes.

Le Suaire de Saint-Josse est une précieuse soierie fabriquée en 961 à Merv ou Neyshâbour, des villes réputées pour

leur artisanat de la soie. Il porte une inscription qui laisse deviner le commanditaire de l'œuvre. Il fut alors créé sous l'ordre du gouverneur d'Asie Centrale, qui, ironie du sort, mourut l'année même où l'œuvre venait d'être achevée. Au cours du Moyen-âge, il fut transporté en Occident et fut confié par la suite à l'abbaye de Saint-Josse-sur-Mer par Etienne de Blois, roi d'Angleterre en 1134. Ce dernier devait en hériter de son père qui mourut durant la dernière croisade en 1102. Malgré son état fragmentaire, c'est la seule soierie parvenue de l'Iran oriental. La scène montre deux rangées d'éléphants au combat et encadrés d'inscriptions répétitives. On peut y reconnaitre également de petits chameaux grâce à leurs bosses exagérés. Les ornements sur la tête et le dos des éléphants montrent bien que ce sont des animaux de parade et non de combat. L'inscription autour de l'illustration, écrite en arabe, peut être traduite de la sorte: "*Bénédiction et bonheur pour le chef Abou Mansour Bukhtégin, Dieu prolonge son règne*". Abou Mansour Bukhtégin était un commandant turc, apparemment le commanditaire du tissu, renommé pour ses textes historiques. Il fut exécuté en 961. L'œuvre fut découverte à l'abbaye de Saint-Josse-sur-Mer (Pas-de-Calais) lors d'un déplacement de reliques en 1922 et fut acquise par le musée du Louvre en 1922.[1]

Un autre objet précieux du département datant de la même époque est une pyxide dénommée *Pyxide d'al-Mughira*. Cette boîte, ou coffret à bijoux, en ivoire sculpté, date du Xe siècle ou plus exactement, de l'année 968. Retrouvée à Cordoue, en Espagne, elle fut transportée au musée du Louvre en 1898. Elle appartenait au prince omeyyade, al-Mughira, le dernier-né des enfants du calife de Cordoue Abd al-Rahman III (929-961). Cette boîte précieuse est unique par ses motifs et ses images circulaires presque impossibles à déchiffrer, et qui retrouvent leur sens dans la littérature omeyyade d'Andalousie. On y perçoit, malgré tout, des figures symboliques décryptables telle que le faucon, répété dix-sept fois dans l'œuvre, qui représente les Omeyyades d'Espagne. Ce chef-d'œuvre de finesse est également

Le Suaire de Saint-Josse est une précieuse soierie fabriquée en 961 à Merv ou Neyshâbour, des villes réputées pour leur artisanat de la soie. Il porte une inscription qui laisse deviner le commanditaire de l'œuvre.



▲ *Aiguière du trésor de Saint-Denis,* Égypte, vers 1000-1015 © *Musée du Louvre*



▲ *Baptistère de Saint Louis,* Égypte ou Syrie, première moitié du XIVe siècle © *Musée du Louvre*

porteur de messages politiques. L'ensemble des motifs illustre la lutte du pouvoir "légitime" des Omeyyades contre les Abbassides. Cette interprétation laisse à comprendre que le califat universel s'était rendu compte de la menace que représentaient les Abbassides. En somme, après avoir analysé ce petit joyau exceptionnel, c'est à une étape occulte de l'histoire que l'on accède. On se rend compte qu'al-Mughira avait lancé un système successoral inédit dans les règlements islamiques et qu'il devait à tout prix défendre l'intérêt des Omeyyades, après Al-Hakam II, contre les Abbassides. Son savoir-faire et son pouvoir furent jugés menaçants et il fut exécuté à vingt-sept ans au lendemain de la mort d'al-Hakam II.

L'aiguière du trésor de Saint-Denis est un autre chef-d'œuvre digne d'être évoquée. Elle appartient à l'Egypte du Xe siècle. Le corps de l'objet est en cristal de roche taillé, sculpté et poli et son couvercle, en or décoré de filigrane en forme de vermicelle, y fut rajouté vers la fin du XIe siècle en Italie Méridionale. C'est en effet, une donation de Thibault le Grand, comte de Blois-Champagne, à l'abbaye de Saint-Denis vers 1152 qui fut transportée au musée du Louvre en 1793. Ce cristal particulier fut créé par ordre des califes fatimides, réputés pour leur penchant excessif pour les cristaux de roche. Ce genre de cristal d'une valeur hors du commun, était considéré comme une matière dynastique et suscitait une très grande admiration chez les Fatimides à cause de sa formation naturelle très rare: eau lentement congelée au cours du temps. Les Fatimides possédèrent sept aiguières monolithiques qui forment un ensemble. Elles possèdent toutes une base annulaire et leur panse est piriforme, cernée en haut. Elles sont décorées en relief, notamment par des motifs floraux ou végétaux entourés des formes animalières. Leur anse ajourée est surmontée d'un poucier. On a formulé de nombreuses hypothèses, après la découverte de cette aiguière, toutes dans le but de l'assimiler à la *lagena praeclara* de Suger, abbé de Saint-Denis, mentionnée dans son œuvre *De Administratione*. D'après Suger, cette pièce fut procurée par Thibaut en Sicile. Selon Suger encore, Thibaut s'était rendu en Sicile à l'occasion du mariage de sa fille, Elisabeth avec Roger II, roi de Sicile qui régna entre 1130 et 1154 en Italie. On peut en effet remarquer la touche sicilienne sur le bouchon d'or filigrané, art typique de l'Italie du Sud, qui confirme l'hypothèse concernant sa provenance.

Seconde section

La deuxième période concerne le XIe siècle jusqu'à la fin de la première moitié du XIIIe siècle, c'est-à-dire la période de rupture et de reconstruction du monde islamique. Deux objets exposés, la tête princière et le lion de Monzon, illustrent bien les évènements historiques de cette

période. La tête princière polychrome en stuc façonné, découverte en Iran, dans la ville historique de Rey, représente la fin du XIIe siècle, le début du XIIIe siècle. Elle fut transportée au musée du Louvre en 1999. Elle fait partie des rares vestiges iraniens grâce auxquels on a pu attester une pratique artistique et architecturale à l'époque médiévale en Iran. Elle appartenait en fait à un programme de décors sculptés destinés aux ensembles palatiaux. La sculpture était apparemment d'une taille remarquable et le naturalisme de ses formes était renforcé par la polychromie, très rare à l'époque. Les couleurs très résistantes sont encore décelables sur la chevelure et les sourcils teintés en noir, sur le visage teinté en rouge et par la proximité de la boucle d'oreille coloréé en bleu céleste. Ce visage incarne la beauté idéale, décrite dans la poésie persane du Xe siècle mais aussi dans la poésie arabe des Abbassides. Voilà de quoi illustrer les canons esthétiques féminins de l'époque: un nez court, une bouche mince, des tresses ondulantes, des sourcils arqués et des yeux en forme d'amande. Ces descriptions ne sont pas typiques des iraniens autochtones de l'époque mais plutôt celles des Mongols musulmans qui régnaient à l'époque sur les contrées antérieurement occupées par les Arabes. Richement parées, ce genre de figures de princes et de rois stéréotypés de l'époque fut amplement reproduit. D'autres exemples sont conservés au Louvre et dans différents musées notamment en Iran. Certains d'entre eux sont coiffés de *sharbush*, espèce de chapeau triangulaire sur le devant et paré de fourrure qui évoque une élite militaro-princière. Cela pourrait représenter un membre de la cour ou une personnalité éminente et intime du gouverneur.

Le lion de Monzon est une pièce rare et d'une beauté extraordinaire. Il fut façonné en Espagne au cours du XIIe ou du XIIIe siècle. Entièrement en bronze moulé et orné de gravures et de motifs ciselés finement élaborés, cet objet est aujourd'hui l'un des éléments phares du nouveau département du Louvre. Son premier propriétaire fut l'italien Mariano Fortuny y Marsal mais plus tard il revint à E. Piot puis à Louis Stern. Ce fut finalement ce dernier qui le légua au musée du Louvre en 1926. Il fut pour la première fois reconnu grâce aux photographies prises en 1874 et fut également reproduit sur une toile espagnole. A la suite des études publiées en 1865, on se rendit compte de son origine espagnole. Il provient de Mazon de Campos dans la province de Palencia. Ce lion rugissant, qu'on dirait prêt à bondir, était destinée à être fixé à la bouche d'une fontaine. Le creux large de son ventre était probablement conçu pour y faire ajuster une canalisation qui faisait ressortir un large courant d'eau de la gueule de l'animal. Une série d'ornement et d'inscription gravées couvrent les flancs et la croupe du lion dont le plus beau est celui d'un oiseau perché sous une arcade. Il est également décoré de boucles gravées qui représentent le pelage de l'animal. Les archéologues ont fait des



▲ *Plat au paon,Turquie, Iznik, vers 1550*
© Musée du Louvre



▲ *Plat à la ronde de poissons, XIIIe siècle, Iran © Musée du Louvre*

rapprochements entre ce lion, un grand griffon placé au sommet du chevet de la cathédrale de Pise vers la première moitié

Le "plat à la ronde de poissons" est l'un des plus rares du point de vue décoratif. Il appartient à l'Iran du XIIIe siècle. Il est fait de céramique siliceuse, de peinture dorée et de glaçure opacifiée et colorée. Cet objet précieux fut acheté par le musée du Louvre en 1911.

du XIIe siècle et un autre lion passé aux enchères en 1993. L'élément rapprochant était précisément les boucles gravées en forme de pelage sur le bronze. Malgré le manque d'information exact sur le lieu de production de ces trois œuvres, certains chercheurs sont convaincus qu'elles proviennent toutes les trois d'al-Andalus. On peut donc soutenir que ce lion représente l'art de haute qualité de l'Espagne musulmane. Par ailleurs, les formes circulaires, les ondulations et les boucles attestent sans doute techniquement et esthétiquement son origine méditerranéenne médiévale.

Troisième section

La troisième section évoque la fin du XIIIe siècle jusqu'au XVIe siècle, période ayant donné lieu au second souffle de l'Islam. L'objet le plus fameux de la collection qui représente le mieux cette période historique est un récipient connu sous le nom de Baptistère de Saint Louis. Il est apparemment de provenance syrienne ou peut-être égyptienne et remonte aux débuts du XIVe siècle. Entièrement en alliage de cuivre, il est embelli à coups d'incrustations d'or, d'argent et de pâte noire. C'est effectivement le même baptistère de grand prestige qui servi au baptême du futur Louis XIII et d'autres princes antérieurs à lui. Autour du récipient, des personnages et deux frises d'animaux sont mis en relief. Le fond du bassin incarne la mer décorée par diverses créatures aquatiques. Sur les parois supérieures sont incrustées les scènes de combats sanglants et le souverain en trône possède de grands médaillons. Ce baptistère est parmi les plus rares de son genre qui soit si bien chargé de motifs figuratifs démontrant un travail fin et vigoureux. Il ressemble aux bassins mamlouks avec la seule différence qu'à la place de la calligraphie rayonnante qui occupe habituellement une grande partie de la surface des bassins mamlouks, celui-ci est orné par la figure d'un souverain. Il est également orné par la superposition de fleurs de lys connues comme armoiries de la famille mamlouk.

Le "plat à la ronde de poissons" est l'un des plus rares du point de vue décoratif. Il appartient à l'Iran du XIIIe siècle. Il est fait de céramique siliceuse, de peinture dorée et de glaçure opacifiée et colorée. Cet objet précieux fut acheté par le musée du Louvre en 1911. Sa finesse (et donc sa valeur) laisse à penser qu'il s'agissait d'un objet d'apparat. Sur

l'inscription en arabe tout autour du plat, sont adressés des vœux de vie éternelle au propriétaire de l'objet: «*Gloire perpétuelle, prospérité croissante, victoire triomphante, jugement pénétrant, zèle ascendant, renommée durable, puissance, succès, vie éternelle à son propriétaire*». Ces vœux sont renforcés par le dessin des poissons en pleine ronde qui évoquent thématiquement la source de vie. L'or y est utilisé en abondance. Le fond vert forme le bassin pour les poissons et les pétales de lotus et les rinceaux végétaux sont décorés en or. Le poisson centrique et les quatre médaillons en forme de rosette sur l'aile du plat donnent un caractère singulier à l'œuvre. La bordure rougeâtre, quant à elle, permet de donner du relief aux feuilles et aux poissons dorés. Ce plat est associé à l'époque des Mongols ilkhanides et le fond vert fait penser au céladon chinois. Ceux-ci furent en effet abondamment utilisés dans le monde islamique, au Proche-Orient et notamment en Iran vers la fin du XIIe siècle.[2]

La belle bouteille au blason est un autre bijou presque unique de la collection. De provenance syrienne ou égyptienne du milieu du XIVe siècle, ce fin verre soufflé, doré et décoré en émail, faisait partie de l'ancienne collection Spitzer dans les années 1893. Son long col révèle l'une des techniques les plus spectaculaires et courantes en Orient. Cette technique particulière fut en usage en Syrie au XIIe siècle et atteignit son point culminant dans le territoire mamelouk au XIII et XIVe siècles. La finesse et le secret mystérieux de cette technique est caché dans le col de l'objet qui devrait même dépasser 50 centimètres. Celle-ci est la plus grande des bouteilles connues de ce genre. D'après son blason doté d'une inscription complexe, le propriétaire de cette œuvre était au service de deux sultans successifs, à savoir le sultan al-Kâmil Sha'bân Ier qui régna entre 1345 et 1345 et le sultan al-Nasir Hassan monté deux fois sur le trône entre 1347 et 1351 et entre 1354 et 1361. Une vingtaine de pièces similaires actuellement conservées au Louvre, ressemblent particulièrement à cet objet avec la seule différence qu'ils jouissent d'une touche légèrement chinoise. L'objet de décoration, cette bouteille, servait également à décanter le vin lors des fêtes et des cérémonies des souverains mamlouks.

On peut également admirer une page d'anthologie poétique intitulée: *Humay rencontre en rêve la princesse Humayun*, est une peinture dite persane, d'origine afghane, plus précisément d'Herat datant des années 1430. C'est au XIVe siècle



▲ *Bouteille au blason, Syrie ou Égypte, milieu du XIVe siècle © Musée du Louvre*



▲ *Plat aux daims et aux grues, XVIe siècle, Iran*
© Musée du Louvre

que la peinture typiquement persane atteint son sommet de maturation et les artistes élaborent des expressions littéraires et culturelles purement persanes d'une finesse exceptionnelle. Cet héritage artistique fut également très cher aux Safavides et servit au soubassement révolutionnaire de l'art safavide.

"Le plat aux daims et aux grues", fabriqué vers 1550 à Ispahan en Iran, est représentatif de l'artisanat iranien du XVIe siècle. Faite de pâte siliceuse et décorée de peinture blanche et bleue sous glaçure incolore, cette œuvre est une imitation des porcelaines chinoises.

La scène est très gaie. Deux ruisseaux qui coulent au milieu des arbustes et des gerbes fleuries au sein d'un jardin clos mettent en scène une image typiquement persane. Cette scène est certainement tirée du roman en vers du poète persan, Khâwjou Kermâni, qui vivait entre 1289 et 1352, et expose l'amour qu'éprouve la princesse Homâyun, fille de l'empereur de Chine pour le prince de Syrie, Homây. Celui-ci s'éprend de la princesse dont il n'a pu voir que le portrait. Cet univers constitue l'un des thèmes principaux de la poésie persane. L'histoire commence par un rêve. Le prince rêve d'un jardin paradisiaque où il rencontre la bien-aimée. Celui-ci révèle son amour pour la jeune fille au seuil du jardin en plaçant ses mains sur son cœur. Malgré l'ardeur de l'histoire, les illustrations et les figures représentées sont paisibles. La conversation est écrite en *nasta'liq*, ou calligraphie persane, en haut de la page. Les encadrements rectangulaires tout autour de la page se réfèrent aux épisodes antérieurs ou postérieurs et créent ainsi une trame narrative. Ce genre d'anthologie composée fut en vogue à Herat vers 1430 sous les Timourides. Ainsi l'ensemble de dessins et de textes créait un album agréable aux yeux et facile à comprendre.

Quatrième partie

La quatrième partie expose des œuvres datant du XVIe au XIXe siècles, période appartenant aux trois empires modernes de l'Islam. L'un des objets caractéristiques de cette époque s'appelle le plat au paon, un plat unique qui attire l'attention du visiteur au premier regard. Il est d'origine turque et provient d'Iznik des années 1550. Décoré et peint sous glaçure, c'est l'un des chefs-d'œuvre de la céramique siliceuse ottomane. Il fut légué au musée du Louvre par M. et Mme Raymond Koechlin en 1932. Au milieu du plat, le paon est mis en relief par la végétation colorée d'une teinte bleutée. L'ensemble des motifs donne une impression d'opulence et de profondeur. L'ensemble pictural est rehaussé sur un genre de céramique particulière, très solide et durable, propre à l'art ottoman des années 1530 à 1555. La scène végétale construit l'habitat du paon, un univers composé de

fleurs simples, de longues feuilles courbes et dentelées qui réveillent l'imagination. La peinture et la céramique font partie d'un courant artistique propre au répertoire ornemental appelé *saz* dans l'art ottoman. Ce mot jouit d'un sens proche de l'image peinte du plat. *Saz* désigne en effet, dans la langue native des Turcs, une forêt dense et mystérieuse et pleine de créatures fabuleuses. Ce monde enchanté est également décelable sur le plat par les végétaux entrelacés et la disproportion dominante entre les éléments. La pratique de ce genre de peinture n'était pas limitée aux plats: tous les supports pouvaient être utilisés, mais le choix de la céramique n'est pas sans raison. Grâce à sa texture spéciale, cette dernière met en effet en valeur les contrastes parce qu'elle reflète et conserve bien les couleurs en les protégeant au cours du temps. Cela est digne d'un oiseau comme le paon qui reste le symbole incontestable de la beauté.

"Le plat aux daims et aux grues", fabriqué vers 1550 à Ispahan en Iran, est représentatif de l'artisanat iranien du XVIe siècle. Faite de pâte siliceuse et décorée de peinture blanche et bleue sous glaçure incolore, cette œuvre est une imitation des porcelaines chinoises. C'est une représentation figurative peu fréquente de l'époque safavide. Elle représente des modèles chinois de la période Wan Li entre 1573 et 1618 en Chine. Le daim et la grue, figures principales du dessin, symbolisent le bonheur et le printemps dans la culture chinoise. L'œuvre est un mélange de motifs issus des *Kraak-porselein* chinoises en vogue au XVIe siècle et de porcelaines dites traditionnelles de la fin du XVIe siècle. Cela laisse à supposer que les potiers iraniens connaissaient bien les techniques chinoises de l'époque. Le lieu de provenance du plat est gravé au revers de l'œuvre qui montre Qumisha, une petite ville près d'Ispahan.[3]

"La reliure aux scènes de cour" est un exemplaire des reliures à décor vernis très en vogue au cours du XVIe siècle. On y trouve de véritables peintures et des scènes finement travaillées. Cette reliure très particulière est née vers 1560 en Iran, plus précisément dans le Khorâsan. Elle



▲ *Reliure aux scènes de cour, XVIe siècle, Iran © Musée du Louvre*



▲ *Reliure aux scènes de cour, XVIe siècle, Iran © Musée du Louvre*

est fabriquée en carton, cuir, pigments et or sous vernis. On y découvre deux scènes associées malgré leur différence apparente. D'un côté une scène de chasse mouvementée, de l'autre, l'image d'un jardin paisible au sein duquel une belle cour est peinte. Ce genre de mariage thématique qui associe guerre et paix, est typiquement iranien. On en retrouve de nombreux exemples dans les poncifs de la littérature persane. Dans ce genre d'objet, le cyprès et l'églantier sont des figures indispensables faisant partie de la scène principale, et qui avoisinent toujours deux amants. La scène du lion pris dans les roseaux est un autre thème amplement peint dans les manuscrits puisque la victoire de la nature contre l'animal est un symbole du pouvoir royal, d'autant plus que dans cette scène, c'est le roi qui donne le coup mortel à l'animal piégé.[4]

"Le panneau à scène de jardin" provient probablement d'un pavillon royal d'Ispahan. Les murs de ce pavillon devaient être richement décorés par de grands panneaux en céramique dont l'ensemble devait former un cycle décoratif ou raconter une histoire princière. Le panneau présent dans la nouvelle collection fut fabriqué en Iran, à Ispahan au milieu du XVIIe siècle. Parmi les principales matières utilisées dans la constitution de l'objet, les plus importantes sont la pâte siliceuse et les glaçures colorées. La technique utilisée dans ce genre de peinture est dite de "la ligne noire". Dans cette technique, un trait sombre sépare les glaçures en couleur. On remarque quatre jeunes personnes dans un jardin dont deux préparent une joute poétique. Une servante apporte de la nourriture et une personne debout à gauche observe la scène. D'autres panneaux similaires sont conservés au Metropolitan Museum of Art à New York, au musée Victoria et à l'Albert Museum. Il semble qu'ils proviennent du même pavillon. Celui-ci fut construit sous le règne de Shâh Abbâs Ier, roi de Perse entre 1588 et 1629 et fut agrandi plus tard par ses successeurs. Ce n'est pas un seul pavillon, mais un ensemble de petits palais bâtis au sein d'un vaste jardin. Selon certaines suppositions, ce panneau exceptionnel

appartiendrait à Tchehel Sotoun (pavillon aux quarante colonnes) construit en 1647, qui est incontestablement l'un des plus grands et des plus beaux pavillons ispahanais. Les panneaux conservés dans ce pavillon ont été exécutés exactement dans le même style et les emplacements vides au bas des murs présentent les mêmes découpes que celui-ci.[5]

"Farâmarz poursuivant le roi de Kaboul" est en fait la page d'un manuscrit illustré du *Shâhnâmeh* ou " Livre des Roi", le livre phare de la tradition persane composé par Ferdowsi. Il fut exécuté en Iran, à Tabriz vers l'an 1330 et doit sa valeur tant à sa finesse artistique qu'aux matières utilisées pour sa réalisation, la gouache et l'or. L'épisode illustré dans cette page, évoque la scène de vengeance de Farâmarz, fils de Rostam. Ce dernier étant mort au combat qu'il mena contre le roi de Kaboul, son fils décide de poursuivre à cheval l'armée afghane tandis que les soldats essaient de retarder leurs adversaires à coups de flèches. Cette scène, réalisée à la cour de l'ilkhân Abou Sa'id au début du XIVe siècle, avait une valeur double, à la fois calligraphique et miniaturée. La qualité de la peinture et le format exceptionnel du manuscrit, laisse supposer qu'il appartenait à la collection réalisée pour Rashid al-Din, le célèbre vizir et historien de la cour. *Le Livre des Rois* de Ferdowsi reconnait la légitimité de l'aristocratie iranienne ainsi que la loyauté, la bravoure, la fidélité et l'habileté. Voilà pourquoi il était toujours le bienvenu à la cour des rois perses, et même à celle des Mongols ilkhanides qui descendaient directement de Gengis Khan. La scène du manuscrit souligne l'impression de progression inexorable de l'armée de Farâmarz. Les guerriers semblent être rangés en trois lignes obliques et leurs cheveux semblent voler dans l'air. La défaite est définitive car la première ligne, celle des fuyards est bien dégarnie et des cadavres de l'armée vaincue sont foulés aux pieds par les chevaux des cavaliers de Farâmarz. Cette œuvre fut léguée par Georges Marteau en 1916 qui l'avait acheté vers 1910 à Paris à l'antiquaire Georges Demotte.[6]

Le beau plat bleu azur de l'actuelle collection au décor graphique saisissant provient de la ville de Kermân en Iran qui était sans doute le centre de l'artisanat de céramique de l'époque safavide. Il fut réalisé en 1650 en pâte siliceuse, décor champlevé sous couverte cobalt et glaçure incolore. Le motif intérieur est une sorte de rosace en six palmettes *eslimi,* reliées à l'aide de fins rinceaux floraux. Ce genre de palmettes était fréquent dans l'art du



▲ *Farâmarz poursuit le roi de Kaboul, XIVe siècle, Iran © Musée du Louvre*

livre, en particulier dans les enluminures iraniennes du XVe siècle. Le blanc des palmettes se détache sur le fond bleu azur uniforme. Ce contraste est obtenu par une technique particulière qui consiste à mettre un engobe épais sur l'objet en question et ensuite champlever le décor en enlevant l'engobe là où l'on souhaite, d'après le dessin. L'œuvre est complétée par une glaçure transparente qui recouvre l'objet entier. Voilà comment on arrivait à obtenir de telles merveilles.[7]

▲ *Portrait du souverain safavide Shâh Abbâs Ier, XVIIe siècle, Iran © Musée du Louvre*

Une autre merveille du monde iranien, exposée parmi d'autres œuvres de la collection, est un décor formé d'une mosaïque de fragments de céramique qui appartient au XVIIe siècle. Cette technique de la mosaïque en céramique, symbole de richesse, était très répandue depuis le XIIIe siècle et perdura des siècles durant dans les bâtiments royaux. Dans les deux côtés du décor, on constate deux motifs de paon amplement utilisé dans l'art et la littérature iraniens puisque ce bel oiseau évoque la royauté et la prospérité. A l'époque safavide, cette figure était si appréciée qu'on la retrouvait à foison non seulement dans les pavillons de luxe, mais aussi dans les bâtiments religieux. Un autre panneau tout à fait identique se trouve intégré au portail de la mosquée de Shâh Abbâs à Ispahan daté de 1616. D'autres panneaux semblables sont visibles sur certains bâtiments postérieurs à celui-ci, vers 1666, c'est-à-dire sous le règne de Shâh Abbâs II, à savoir sur la grande mosquée de Kermân ou l'ancien portail du sanctuaire d'Ardabil. La présence récurrente du paon sous les Safavides n'était pas fortuite puisque ceux-ci appartenaient à une confrérie mystique où le paon, considéré comme oiseau de paradis et symbole de la beauté céleste, avait une connotation clairement religieuse. La présence du paon à l'entrée des bâtiments était donc un moyen pour accéder à cette beauté divine. Ce beau décor fut légué au musée du Louvre par Mme Pierre Chadourne en mémoire de son mari en 1995.[8]

L'un des derniers portraits du souverain safavide Shâh Abbâs Ier est également exposé dans le musée. Ce dessin romantique réalisé tout en finesse montre le roi safavide, installé à l'ombre d'un arbre, recevant une coupe de vin servi par un jeune échanson pour qui il semble manifester une tendre inclination. Ce

dessin fut probablement dessiné à l'occasion d'une fête, probablement celle de Norouz, nouvel an iranien qui a lieu le 21 mars de chaque année. Il s'agit là de la fête de l'année 1627 et l'œuvre fut dessinée à Ispahan, capitale des Safavides. Réalisé sur support papier, ce dessin à l'encre est rehaussé de couleurs majoritairement bleue et marron. Shâh Abbâs Ier fut sans doute le roi le mieux aimé et le plus célèbre de l'ère safavide. Ce roi réformateur monta sur le trône en 1588, vainquit les Ottomans et les Ouzbeks, et établit des relations bénéfiques entre l'Iran et l'Europe. Sa mort survint deux ans après la réalisation de ce dessin, c'est-à-dire en 1629. Il y porte le bonnet caucasien en souvenir de sa victoire en Caucasie et ses vêtements ainsi que ceux de son échanson évoquent la qualité et la finesse des étoffes persanes. Dans les récits de voyages, on remarque à plusieurs reprises son goût pour la fête, le vin et les échansons. La scène pourrait néanmoins également être interprétée comme une scène symbolique ou mystique où le *sâghi* (l'échanson) sert le vin mystique au roi. Cette deuxième interprétation est récurrente dans la littérature persane où les objets terrestres symbolisent le monde spirituel. Ce dessin porte une signature, celle de Mohammad Ghassem Mossavver. Né à Tabriz vers 1575 et mort en 1659, c'est l'un des principaux artistes de l'école d'Ispahan. Malgré son style assez original, on trouve dans son œuvre des éléments qui le rapprochent de Rezâ Abbâsi qui dirigeait l'atelier royal de l'époque. Les informations manquent sur le comment du transport de l'objet en Europe mais l'on sait que l'œuvre fut acquise par le musée du Louvre en 1975.[9]

Le chandelier exposé au musée représente un véritable tour de force. C'est un chef-d'œuvre de l'art du métal.



▲ *Plat bleu azur, XVIIe siècle, Iran © Musée du Louvre*

Fabriqué dans une seule feuille métallique circulaire, son exécution a dû demander une finesse et un savoir-faire artistique de haute qualité. La feuille métallique utilisée est très mince et n'a pas de fond, ce qui explique sa légèreté. La technique utilisée pour faire ce genre de relief " la



▲ *Chandelier en métal, Iran © Musée du Louvre*



▲ *Poignard à manche en tête de cheval, Inde, XVIIe siècle © Musée du Louvre*

technique repoussée" consiste à former l'extérieur par les coups de l'intérieur creux afin d'obtenir des reliefs visibles. Cette technique sophistiquée exige également une bonne connaissance de la résistance du métal. Un autre chandelier, conservé au musée d'art islamique du Caire est à peu près identique à celui-ci, ce qui laisse supposer qu'ils forment en vérité une paire. Quelques inscriptions y ont été ajoutées au XVIIe siècle par le possesseur arménien qui l'offrit à son église. Les anciennes inscriptions sont des vœux en arabe gravées sur la partie supérieure de la paroi du chandelier.[10]

L'Inde de la période islamique est également présente au musée du Louvre. Le poignard à manche en tête de cheval, souvenir du XVIIe siècle, est un joyau indien d'une finesse exceptionnelle en jade, rubis, émeraude, or et enjolivé par l'acier damassé et la damasquine d'or. Il fut offert au musée du Louvre par la baronne Salomon de Rothschid en 1922. Il doit sa particularité à la tête de cheval. Les figures animalières furent très en vogue sous les Mongols et ce fait atteste leur attention au monde animal. Ce genre de travail esthétique appartient au règne d'Akbar, qui gouverna entre 1556 et 1605. Le peintre portraitiste animalier de la cour de l'époque était un dénommé Mansour renommé pour ses œuvres éloquentes, notamment celle qui est exposée au Louvre. Le choix des pierres précieuses suit également une logique fortement respectée, par exemple le jade de la manche garantissait la victoire. Ce n'est qu'à partir du règne de Jahânguir (entre 1605 et 1627) que les poignards furent dotés de manches prestigieux et luxueux, parfaitement lisses, notamment en jade, en cristal de roche et en ivoire. Pour les lapidaires, le jade était une pierre dure à sculpter et dont la finition parfaite montrait leur expertise dans la matière. C'est ainsi qu'au XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, les lapidaires indiens atteignirent un degré d'excellence dans le façonnage des pierres précieuses. Superbe et techniquement impeccable, ce poignard aurait dû être destiné à un personnage de haut rang dans la cour. Pourtant, cette personne n'aurait pas pu faire partie de la famille royale car aucun nom n'est gravé sur le manche. Quoi qu'il en soit, il est aujourd'hui le représentant de l'art islamique indien et occupe une place importante parmi les objets conservés dans le nouveau département du Louvre.

Comme on vient de le constater, une grande partie des œuvres de la collection appartient à l'Iran musulman. Cela montre l'impact et le poids de ce pays dans le monde artistique et politique de l'Islam. Dans la quatrième partie de la collection qui concerne la période entre le XVIe et le XIXe siècle, l'opulence et la qualité des chefs-d'œuvre iraniens sont pour le moins remarquables. Cela prouve, comme on l'a mentionné dans le texte, l'imposante présence de l'Iran notamment sous les Safavides, et dans le monde entier. Il faut finalement ajouter que l'art iranien a toujours fasciné et continue encore à séduire le monde occidental par sa finesse et sa souplesse thématique et figurative. ■

1. Enlart C., «Un tissu persan du Xe siècle», *Monuments et mémoires*, fondation Eugène Piot, XXIV, 1920, p. 129-148. Bernus-Taylor M., Marchal H. et Vial G., «Dossier de Recensement [suaire de Saint-Josse]», *Bulletin du CIETA,* n° 33, 1971, p. 22-55; n° 97, 1989, p. 123-124; Bernus-Taylor M. (dir.), *Arabesques et jardins de paradis, collections françaises d'art islamique*, Cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 1989-1990, p. 124.

2. Miroudot D., «Plat à la ronde de poissons», in *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre,* Makariou S. (dir.), Paris, 2012, p. 279-280; Komaroff L. et Carboni S. (dir.), *The legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353,* Cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002-2003, fig. 239. p. 200, 271. n° 130; Bernus-Taylor M. (dir.), *Arabesques et jardins de paradis: collections françaises d'art islamique*, Cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1989 - 1990, p. 114, n° 87.

3. Makariou S. (dir.), Maury C. (dir.), *Three empires of Islam, Istanbul, Isfahan, Dehli, masterpieces of the Louvre collection*, Cat. exp. Istanbul, Musée Sakip Sabanci, 2008, n° 108, p. 235; Bernus-Taylor M. (dir.), *Arabesques et jardins de paradis*, Cat. exp. Paris, musée du Louvre, n° 292, 1989; Roux Jean-Paul (dir.), *L'Islam dans les collections nationales*, Cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1977, n° 619, p. 260-261; *L'Orient des Provençaux, Orient réel et mythique*, Cat. exp. Marseille, Musée Borély, 1982-1983, n° 71, p. 52.

4. Makariou S. (dir.), Maury C. (dir.), *Three empires of Islami, Istanbul, Isfahan, Dehli, masterpieces of the Louvre collection*, Cat. exp. Istanbul, 2008, n° 60, p. 166.

5. Makariou S. (dir.), Maury C. (dir.), *Three empires of Islam, Istanbul, Isfahan, Dehli, masterpieces of the Louvre collection*, Cat. exp. Istanbul, Musée Sakip Sabanci, 2008, n° 97, p. 221-222; Melikian-Chirvani A.S., *Le chant du monde*, exposition, Paris, Musée du Louvre, 2007, n° 109, p. 342-343; Roux Jean-Paul (dir.), *L'Islam dans les collections nationales*, Cat. exp. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1977, p. 259; G. Migeon, *L'Orient musulman*, vol. II, Paris, 1922, n° 174, p. 37.

6. *Splendeurs persanes, manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, n° 14, p. 45.

7. Makariou S. (dir.), Maury C. (dir.), *Three empires of Islam, Istanbul, Isfahan, Dehli, masterpieces of the Louvre collection*, Cat. exp. Istanbul, Musée Sakip Sabanci, 2008, n° 111, p. 238.

8. Makariou S. (dir.), Maury C. (dir.), *Three empires of Islami, Istanbul, Isfahan, Dehli, masterpieces of the Louvre collection*, Cat. exp. Istanbul, musée Sakip Sabanci, 2008, n° 118, p. 247; Makariou S. (dir.), *Arts de l'Islam, nouvelles acquisitions 1988-2001*, Paris, 2002, n° 60, p. 99.

9. Soustiel, J., *Objets d'art de l'Islam*, T. 2, Paris, 1974, n° 4, p. 26; *L'Islam dans les collections nationales*, Paris, 1977, n° 249, p. 133; Adamova, A., "On the Attribution of Persian Paintings and Drawings of the Time of Shah Abbas I", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, Éditions R. Hillenbrand, Londres, 2000, pp. 22-23 et 37; Istchoukine, I., *Les Peintures des manuscrits de Shâh Abbâs à la fin des Safavîs*, Paris, 1964, pp. 53-56, pp. 171-173 et suivantes; *Persian and Mughal Art*, Londres, Colnaghi, 1976, n° 52 pp. 75-76; Welch, A., "Wordly and Otherwordly Love in Safavi Painting", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, Éditions R. Hillenbrand, Londres, 2000, p. 303 et p. 309.

10. Bernus-Taylor M. (dir.), Jail C. (dir.), *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, Cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 2001, no 7, p. 23; *Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises*, Cat. exp. Paris, Orangerie des Tuileries, 1971, no 131, p. 97; Migeon G., *L'Orient musulman*, vol. 1, *Sculpture, bois sculptés, ivoires, bronzes, armes, cuivres, tapis et tissus, miniatures*, Paris, A. Morancé, 1922, no 69, p. 21.

Bibliographie:

-Boivin, Michel, *Histoire de l'Inde*, Presses universitaires de France, coll. *Que sais-je* (n° 489), 2005.
-Challand, Gérard, *Guerres et civilisations*, éd. Odile Jacob, 2005, Paris, pp. 297-299.
-Clot, André, *L'Espagne musulmane: VIIIe-XVe siècle*, Perrin, Paris, 1999, p. 429.
-Djaït, Hichem, *La fondation du Maghreb islamique*, éd. Amal, Sfax, 2004.
-Fellinger G., «Reliure aux scènes de cour», in Makariou S. (dir.), *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, 2012.
-Fellinger G., «Une scène au jardin et les pavillons royaux d'Ispahan», in Makariou S. (dir.), *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, 2012.
-Makariou S. (dir.), *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre*, coéd. musée du Louvre éditions/Hazan, Paris, 2012.
-Mohl, Jules, *Le Livre des Rois par Abou'l Kasim Firdousi*, publié, traduit et commenté, vol. I-VII, Paris 1838-1878 (réimpr., Paris, 1976).
-Turchin, Peter; M. Adams, Jonathan; D. Hall, Thomas: *East-West Orientation of Historical Empires and Modern States.* In: Journal of World-Systems Research, Vol. XII, No. II, 2006, pp. 218-239.
-Tchelebi, Evliya, *La Guerre des Turcs*, Sindbad, Actes Sud, 2000.

La place de l'Iran au Musée du Louvre

Rencontre avec Charlotte Maury, collaboratrice scientifique au département des Arts de l'Islam

Mireille Ferreira



▲*La verrière ondulante vue de la cour Visconti, Musée du Louvre, département des Arts de l'Islam, Architectes: Mario Bellini et Rudy Ricciotti* © M. Bellini – R. Ricciotti / Musée du Louvre © 2012 Musée du Louvre / Philippe Ruault

Charlotte Maury est membre de l'équipe scientifique du département des arts de l'Islam au Musée du Louvre. A ce titre, elle a été appelée à intervenir sur la programmation du département des arts de l'Islam, récemment créé au sein de ce musée, inauguré le 22 septembre 2012. Chargée de l'étude de la collection d'art ottoman du musée, mais aussi de l'art du livre et d'épigraphie persane[1], elle a bien voulu, au cours de cet entretien, nous donner quelques clés de la visite de ces nouveaux espaces, tout en insistant sur la place particulière occupée par l'Iran au sein de la collection du Louvre.

Mireille Ferreira: Dans la conception de ces nouvelles salles, la directrice du département des Arts d'Islam du Louvre, Sophie Makariou, a choisi une organisation à laquelle les visiteurs ne sont pas habitués. Pouvez-vous nous expliquer ce qui a présidé à ce choix?

Charlotte Maury: Les nouveaux espaces sont répartis sur deux niveaux à l'intérieur d'une structure moderne conçue par Rudy Riccioti et Mario Bellini et qui prend place dans la cour Visconti du Palais du Louvre. Le niveau supérieur bénéficie d'une lumière

naturelle. Ces nouveaux espaces sont accessibles depuis les salles des arts de l'Orient romain méditerranéen et constituent un petit musée au sein du musée. Il n'y a pas une succession de salles mais plusieurs *open space*, ce qui est nouveau et unique au sein du Louvre.

La répartition des collections a été établie en quatre périodes distinctes, la première et plus ancienne occupant le rez de cour, les trois suivantes le niveau inférieur. Le Louvre a fait un choix différent du Metropolitan Museum de New York par exemple où l'organisation des collections d'art de l'Islam est établie sur une base géographique: Turquie, Iran, monde arabe, Maghreb, Espagne, Inde, etc. La gageure - car je pense que c'en est une de la part de Sophie Makariou, directrice du département des Arts de l'Islam – consiste à mettre en avant une progression historique, à laquelle sont subordonnées les divisions géographiques. Ainsi les vitrines qui présentent des objets provenant de Syrie et d'Egypte sont spatialement regroupées dans chacune des quatre divisions chronologiques, tout comme les vitrines dédiées aux œuvres de l'Iran, de l'Afghanistan et de l'Asie centrale. Cette approche chrono-géographique permet de mettre en avant des rapprochements formels entre des pays éloignés les uns des autres, de montrer des tendances communes mais aussi des différences à chacune des périodes concernées.

Dans le parcours de l'exposition, les quatre périodes sont introduites par des panneaux didactiques qui rappellent les événements les plus saillants de la période, illustrés par des cartes animées.

MF: Comment a été constituée cette collection des Arts de l'Islam?

CM: Au Musée du Louvre, les premières salles consacrées aux arts de l'Orient musulman furent inaugurées en 1905. Y étaient présentés des objets acquis pour l'essentiel dans les trois dernières décennies du XIXe siècle. Cette collection dépendait alors du département des Objets d'art du Louvre. Au cours du XXe siècle, il y eut des remaniements et les objets migrèrent de l'aile nord de la cour carrée au Pavillon de l'Horloge. Parallèlement, les collections s'enrichissaient par l'acquisition de nouvelles œuvres, mouvement qui se poursuit de nos jours comme en témoignent quelques objets exposés. Pour ce qui est des œuvres iraniennes, citons par exemple une coupe à décor haftrang représentant un prince en trône ayant fait partie de la collection Parish Watson (2010) et un très rare tapis de prière iranien du XVIe siècle en provenance de la collection Kelekian (2011). Il s'agit là d'achats effectués sur le marché de l'art, mais des dons privés viennent aussi enrichir régulièrement les collections, telle une plaque en ivoire sculpté de la fin du XVIIIe siècle, généreusement offerte par Jacques Polain en 2011.

Cette approche chrono-géographique permet de mettre en avant des rapprochements formels entre des pays éloignés les uns des autres, de montrer des tendances communes mais aussi des différences à chacune des périodes concernées.

De nombreux objets du Musée des Arts Décoratifs sont également présents dans les vitrines. Dès 1880, ce musée avait créé des salles dédiées aux arts de l'Orient musulman. Le musée était alors installé dans le Palais de l'Industrie,

aujourd'hui détruit, qui se trouvait à l'emplacement du Grand et du Petit Palais. Cette mise en avant des arts du monde islamique accompagnait alors le mouvement de rénovation des arts décoratifs et des arts appliqués à l'industrie qui passait par la recherche de nouvelles sources d'inspiration, dans les arts extra-européens notamment. En 1905, ces collections furent présentées dans le Pavillon de Marsan du palais du Louvre, rue de Rivoli, où l'Union centrale des arts décoratifs venait de s'installer. Mais au cours du XXe siècle, après la période de l'art nouveau, d'autres types de sensibilités esthétiques se mettent en place et un certain désintérêt pour les arts de l'Islam se manifeste. On le voit aussi au sein du Louvre où les espaces réservés aux arts de l'Islam se réduisent progressivement entre l'après-guerre et la mise en place du projet du Grand Louvre, voulu par le Président de la République François Mitterrand.

▲ *Tapis de prière à décor de niche, Iran (?), 1ère moitié XVIe siècle* © Musée du Louvre/ Raphaël Chipault

En 1993, plusieurs salles sont inaugurées sous la direction de Marthe Bernus Taylor dans lesquelles il devient possible, pour la première fois, de déployer les collections en suivant un cheminement chronologique et géographique. A cette époque, la collection des arts de l'Islam du musée n'est plus rattachée au département des Objets d'art, mais à celui des Antiquités orientales. Il faudra attendre 2003 pour qu'un décret présidentiel statue sur la création d'un huitième département indépendant au sein du Louvre, le département des Arts de l'Islam. On décide alors de donner plus de visibilité aux arts de l'Islam et le projet d'un redéploiement des collections dans de nouveaux espaces voit le jour.

Dans les années 2000, la décision est aussi prise de déposer à long terme au Musée du Louvre l'ensemble de la collection d'arts de l'islam du Musée des Arts Décoratifs, à l'exception des textiles, dans l'optique qu'elle soit représentée dans les futurs espaces du département des Arts de l'Islam. 3000 œuvres, parmi lesquelles de nombreux chefs-d'œuvre, sont alors venues enrichir la collection du Louvre. Les anciennes salles couvraient 800 m², on est passé à 2800 m². Malgré tout, l'espace reste insuffisant. En conséquence, certains objets ne peuvent être exposés, sinon par rotation ou par l'organisation d'expositions temporaires, voire virtuelles, ou délocalisées au Musée du Louvre de Lens.

MF: Quelle est la place de l'Iran dans ces nouveaux espaces?

CM: L'Iran est très présent au sein des salles et dans les quatre divisions chronologiques, au même titre que la Syrie et l'Egypte, du fait de son intégration très précoce au monde islamique (dès le VIIe siècle) mais aussi parce que la collection du Louvre est riche en objets provenant du monde iranien. Les villes iraniennes sont devenues des foyers importants de culture dès les premiers siècles de l'Islam. L'Iran a vu naître de grands savants et de grands poètes versifiant en arabe comme en persan. Avicenne (Ibn Sina) écrit ses ouvrages de sciences en arabe, laissant, comme il le dit lui-même, le persan aux poètes. L'Iran est aussi un lieu de passage et sa conquête a permis aux Turcs et aux Mongols de dominer ensuite une grande partie du monde islamique. L'Iran fut au cœur des grands bouleversements qui ont recomposé et reconfiguré la géopolitique du monde islamique.

Il se distingue en cela de la Turquie, celle-ci n'entrant dans le monde islamique qu'après 1071[2] et la bataille de Manzikert qui a scellé le sort de l'empire byzantin en Anatolie centrale et orientale. Les Turcs islamisés émigrent alors vers l'Anatolie où ils vont fonder des dynasties et introduire des modes et une esthétique propres au monde de l'Islam. La Turquie est donc quasiment absente des deux premiers temps du parcours (de 632 à 1250). Elle est également très peu représentée dans la troisième période (de 1250 à 1500) en raison d'un manque d'objets significatifs dans la collection du Louvre. Ce n'est que dans la dernière période (1500-1800), contemporaine de l'apogée de l'empire ottoman, que l'art de la Turquie prend toute sa place.

Au rez de cour, espace ouvert correspondant à la première période (632-1000), l'Iran est présent à travers les objets provenant des fouilles du site archéologique de Suse. Ce sont des objets de la vie quotidienne, tels que verres, céramiques, jeux, fioles à parfum, découverts dans les niveaux islamiques. Les fouilles de Suse sont l'illustration d'une longue collaboration entre la France et l'Iran car le site fut fouillé d'une manière continue par des Français (Jacques de Morgan, Marcel et Jane Dieulafoy, Roland de Mecquenem, Roman Ghirshman, Jean Perrot) depuis la fin du XIXe siècle et jusqu'en 1979. Les découvertes furent partagées entre la France et l'Iran jusqu'en 1968. Plus récemment, la coopération avec l'Iran s'est concrétisée par une mission franco-iranienne sur le site de Neyshâbour (2004-2007) sous l'égide du CNRS et du Musée du Louvre. Actuellement, le Louvre est présent en Ouzbékistan par le biais de fouilles menées sur le site de Paykend, dans l'oasis de Boukhara. Cette mission franco-ouzbèke est codirigée par Rocco Rante, archéologue au département des Arts de l'Islam.

L'Iran est très présent au sein des salles et dans les quatre divisions chronologiques, au même titre que la Syrie et l'Egypte, du fait de son intégration très précoce au monde islamique (dès le VIIe siècle) mais aussi parce que la collection du Louvre est riche en objets provenant du monde iranien.

L'intérêt des Européens pour l'art et l'archéologie du monde de l'Islam s'est développé plus tardivement que celui pour les civilisations de l'Orient ancien et du monde méditerranéen. En redécouvrant les vestiges des civilisations



▲ *Plat à inscription monumentale, est de l'Iran ou Asie centrale, fin Xe siècle* © Musée du Louvre (catalogue)

mentionnées dans la Bible et les sites du monde gréco-romain, on remontait aux origines de la civilisation de l'Europe occidentale. Depuis, bien entendu, les choses ont évolué et les niveaux islamiques sont désormais pris en compte au même titre que les niveaux plus anciens. La part importante accordée au site de Suse dans les nouveaux espaces dédiés aux arts de l'Islam met en avant cette archéologie moins connue du grand public.

Au rez de cour toujours, plusieurs vitrines, réalisées par Sophie Makariou et Annabelle Collinet, collaboratrice scientifique du département, sont également consacrées à la culture matérielle du monde iranien oriental, qui englobe l'Afghanistan[3] et la Transoxiane. D'autres objets provenant d'Iran sont également présentés dans les vitrines dédiées plus généralement à l'écriture et à la calligraphie: vaisselles, objets en métal, céramique architecturale, inscriptions sur pierre... L'écriture est en effet une composante essentielle des arts de l'Islam. Formules pieuses, voire magiques, extraits coraniques, ou encore poèmes en arabe, en persan ou en turc se rencontrent sur d'innombrables objets provenant d'Iran, des pays arabes, de l'Inde ou de la Turquie. Tantôt anguleuse, tantôt cursive, tressée, fleurie ou animée, l'écriture est polymorphe et sujette à de nombreuses variations graphiques.

La deuxième section de l'exposition (1000-1250), qui se trouve à l'étage inférieur, comprend des objets d'Iran oriental et occidental. Les thèmes ont été choisis par Sophie Makariou et Delphine Miroudot, ingénieur d'études au département. Ils sont essentiellement liés à la civilisation seldjoukide qui dominait à cette époque l'Iran. C'est une période très importante pour l'Iran car immédiatement postérieure à l'écriture du *Shâhnâmeh*, symbole de la réémergence de la culture persane dans un monde de l'écrit dominé aux siècles précédents par la langue arabe. Les dynasties turques qui règnent en Iran du XIe au XIIIe siècle promeuvent d'ailleurs la langue persane et sa poésie. Ferdowsi avait d'ailleurs envoyé la version finale de son *Shâhnâmeh* au Turc Mahmoud de Ghazni. Le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, en mettant en vers une partie de l'histoire de l'Iran préislamique et notamment de l'Iran oriental, ce qui explique que les Achéménides en sont absents, a indéniablement forgé la conscience historique et nationale des Iraniens. Ferdowsi appartient pourtant déjà au monde islamique et est lui-même chiite. Dans l'introduction du *Shâhnâmeh*, il met d'ailleurs en avant la famille du

Prophète (*ahl al-bayt*).

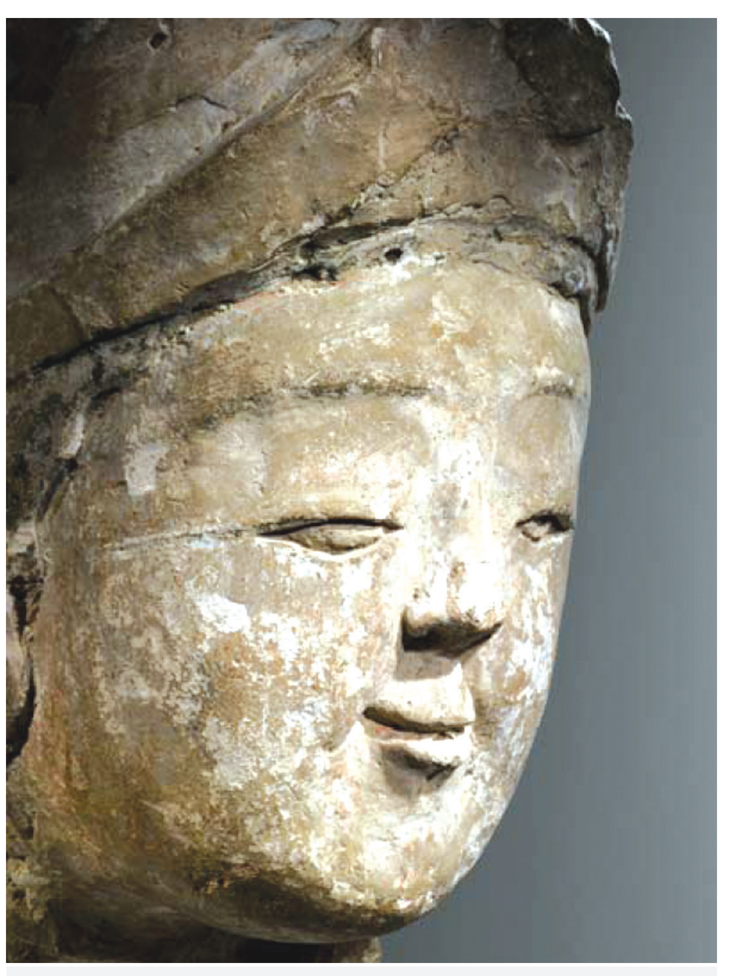
Il faut en effet bien avoir à l'esprit qu'après la conquête arabe, la culture littéraire d'expression arabe est dominante dans les cercles du pouvoir et chez les élites musulmanes. La langue arabe est à la fois la langue de la poésie et de la science, et de nombreux Iraniens composent dans cette langue. Ceci explique que de nombreux objets de cette époque comportent des vers de poésie ou des adages en arabe. La part des inscriptions poétiques en persan ira au contraire grandissant à partir du XIe siècle. Les objets conservent souvent des vers de poètes anciens de l'époque pré-mongole dont les recueils (*divâns*) ne nous sont pas parvenus complets. Ces objets sont très importants pour qui s'intéresse à l'histoire de la littérature persane et compensent en partie seulement les pertes dues aux destructions qui ont suivi les invasions mongoles notamment. De certains poètes, nous n'avons parfois conservé que des fragments de poésie consignés dans des encyclopédies plus tardives.

Ce ne sont pas seulement des extraits de poésie qui figurent sur les objets, mais également des scènes peintes qui se rapportent à des épisodes et des héros du *Shâhnâmeh*. Ainsi, la représentation de Bahrâm Gour et de sa favorite Azâdeh forme le thème d'une vitrine. Une autre se concentre sur le thème omniprésent du prince en trône. A proximité, on peut aussi entendre un extrait du *Shâhnâmeh* récité en persan. Ailleurs dans les salles, il est également possible d'entendre des extraits de poésie arabe et turque. L'objectif du département était de faire comprendre au grand public et notamment au public français que le monde islamique ne se limite pas au monde arabe, ce que beaucoup d'entre eux pensent parfois, mais qu'il est bien plus complexe, car composé de nombreux peuples aux langues diverses, bien qu'écrites à ces époques avec un alphabet arabe. L'usage et l'importance de chacune de ces langues a aussi varié selon les époques. Le persan a été rapidement adopté, nous l'avons déjà souligné, par les élites turco-mongoles qui ont dirigé l'Iran. Ferdowsi avait envoyé son *Shâhnâmeh* à Mahmoud de Ghazni, les Seldjoukides ont utilisé le persan comme langue de l'administration. Quand les Turcs passent en Anatolie, Konya, qui devient la capitale du sultanat des Seldjoukides de Rûm, va voir affluer des littérateurs et des poètes de langue persane, dont le père de Rûmi (1207-1273), auteur du *Mathnavi*, œuvre majeure de la littérature mystique persane. A l'époque ottomane, le persan sera encore cultivé par les lettrés même si le turc ottoman est devenu la langue de l'administration mais aussi de la poésie. Cette complexité ethnique et linguistique est d'ailleurs explicitée en fin de parcours par un programme multimédia proposé au visiteur.

Ce ne sont pas seulement des extraits de poésie qui figurent sur les objets, mais également des scènes peintes qui se rapportent à des épisodes et des héros du *Shâhnâmeh*. Ainsi, la représentation de Bahrâm Gour et de sa favorite Azâdeh forme le thème d'une vitrine. Une autre se concentre sur le thème omniprésent du prince en trône. A proximité, on peut aussi entendre un extrait du *Shâhnâmeh* récité en persan.

La troisième partie de l'exposition correspond à la période des invasions mongoles (1250-1500) et timourides,

période où l'histoire de l'Iran est encore intimement liée à l'histoire de l'Asie centrale. Sous des dynasties qui dominent à la fois l'Asie centrale et l'Iran, l'art s'épanouit pendant à peu près deux siècles et demi, avec, là encore, des objets de céramique et de métal, du métal incrusté, peu d'éléments d'architecture si ce n'est la céramique architecturale. Deux cimaises conçues par Delphine Miroudot sont entièrement consacrées à des éléments de décor provenant du complexe palatial de Takht-e Soleymân ou de tombeaux et Imâmzadeh édifiés à Natanz, Damghân, ou Varâmin. Le Louvre ne possède guère d'éléments d'architecture d'envergure provenant d'Iran alors qu'il peut exposer des chapiteaux de pierre du Maghreb, d'Espagne et de Syrie ou encore le porche d'entrée d'un palais mamelouk du Caire, entièrement reconstitué dans les nouveaux espaces et appartenant à la collection du Musée des Arts Décoratifs.



▲ *Tête princière en stuc façonné (détail), Iran, Rey (?), fin du XIIe - début du XIIIe siècle* © Musée du Louvre/ Hughes Dubois

Dans le dernier temps du parcours (1500-1800), les vitrines évoquent les productions artistiques de l'époque safavide avec, là aussi, de nombreuses céramiques, des pièces de forme, quelques céramiques architecturales, des métaux… En vis-à-vis, une sélection de tapis iraniens présentés sur des podiums subira une rotation tous les six mois, ce qui permettra de présenter en alternance l'ensemble de la collection de tapis. Gwenaëlle Fellinger, conservateur au département, fut en charge de cette section, sous la direction de Sophie Makariou.

Faute de place, il a été impossible d'exposer dans ces nouvelles salles les objets d'époque qâdjâre. Le Louvre a pourtant une riche et intéressante collection qâdjâre. Une petite partie sera néanmoins présentée dans la Galerie du Temps du Louvre Lens, inaugurée en cette fin d'année 2012. Cette galerie du Temps est un Musée du Louvre en miniature, qui regroupe, dans un *open space* là encore, un choix d'œuvres pris dans les huit départements du Musée du Louvre.

Une vitrine consacrée aux arts du livre, placée immédiatement sous l'escalier qui conduit du rez de cour au niveau inférieur, réunit tout ce qui peut être lié à la confection d'un livre. Ici sont évoquées la copie du texte, son ornementation par des enluminures, son illustration par des peintures, ainsi que l'art de la reliure qui

fait appel à des techniques décoratives très raffinées. L'Iran étant un pôle majeur dans cette histoire des arts du livre, beaucoup d'objets en proviennent. Cet art du livre est le reflet d'une vie de cour à la culture littéraire éminemment raffinée.

M.F.: Pour finir, pourriez-vous nous présenter, pour chacune des quatre périodes de l'exposition, une œuvre qui vous semble emblématique de la collection iranienne?

C.M.: Pour la première période qui va de 632 à l'an 1000, je vous propose ce plat à inscription monumentale, daté de la fin du Xe siècle.

C'est un type de céramique que l'on rencontre beaucoup dans les sites archéologiques du Khorassân, région à cheval aujourd'hui sur l'Iran, l'Afghanistan et l'Ouzbékistan. Très souvent, une inscription en forme l'unique décor. Ici il s'agit d'un texte en arabe recopié dans une très belle écriture, aux hampes allongées qui convergent vers le centre du plat. Cette calligraphie est de taille imposante, d'où son nom dans le nouveau catalogue. Il s'agit d'un proverbe ou adage, (*zarbolmasal* ضرب المثل en persan) alors très en vogue dans cette région et que l'on rencontre sur d'autres plats. Ce proverbe dit: «*La patience au début a un goût amer mais à la fin elle est plus douce que le miel*». Il provient d'une ancienne collection ukrainienne et sa provenance est inconnue. Cependant, des céramiques similaires ont été retrouvées à Neyshâbour et à Samarkand.

Dans les salles de l'étage inférieur, une matrice en forme de petit bol, peut-être produite à Neyshâbour à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle, porte un décor calligraphique qui reprend le même adage. Cette matrice est entrée au Louvre par le biais d'un don de la galerie Kevorkian en 2010.

> Deux cimaises conçues par Delphine Miroudot sont entièrement consacrées à des éléments de décor provenant du complexe palatial de Takht-e Soleymân ou de tombeaux et Imâmzadeh édifiés à Natanz, Damghân, ou Varâmin.

Pour la seconde période 1000-1250: La tête de prince (fin XIIe – début XIIIe siècle)

Ce visage rond aux traits asiatiques, aux yeux bridés, à la bouche menue, se retrouve dans les petites figurines et les céramiques exposées dans la même vitrine. Cette période est dominée par les Turcs seldjoukides qui, depuis l'Asie centrale, affluent vers l'Iran. Ils apportent avec eux un idéal de beauté hérité de l'art bouddhique qui s'était développé en Asie centrale avant l'arrivée de l'Islam. Cet idéal de beauté a également laissé ses traces dans la littérature persane à travers le concept de *bot* (بت). *Bot* en poésie persane est le substantif qui désigne l'être l'aimé et que l'on traduit en français par «idole». Il est en fait la déformation des mots «Bouddha» ou «Boddhisatva».

Cette tête, achetée sur le marché de l'art il y a quelques années, provient probablement du décor d'un palais, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agissait d'une véritable ronde-bosse ou d'un élément en relief très saillant, à la manière d'une sculpture gothique en façade de cathédrale.

Pour la troisième période 1250-1500: Humay rencontre en rêve la Princesse Humayun

Il s'agit d'une miniature persane qui compte parmi les chefs d'œuvre de la

collection du Musée des Arts Décoratifs. C'est une page célèbre, figurant dans tous les livres d'histoire de la peinture persane. La scène est tirée d'un roman en vers du poète persan Khâjou Kermâni (1280-1352). Elle fut probablement peinte à Hérat qui reste, encore de nos jours, une ville de culture persane. L'instant représenté est celui où Humay, prince de Syrie, voit en rêve pour la première fois Humayun, la Princesse chinoise dont il a vu le portrait. Les mains croisées contre son cœur, il lui déclare sa flamme au seuil d'un jardin. Au-dessus d'Humay, les vers, disposés sur deux colonnes d'inégale longueur donnent les termes de sa déclaration. Ce petit texte équivaut un peu à une bulle de bande dessinée mais le lien avec le personnage n'est pas manifeste. La princesse est entourée de deux servantes et la scène se passe de nuit. Comme souvent dans les peintures persanes, le paysage se déploie à la verticale, le ciel étant rejeté vers le haut de la page. Il n'y a pas de perspective mathématique comme dans la peinture occidentale, de même qu'il n'y a pas de rendu du modelé et des ombres. Les couleurs, somptueuses, sont traitées en aplats.



▲ *Humay rencontre en rêve la princesse Humayun, Dépôt, musée des Arts décoratifs, Paris, 2006* © Musée du Louvre / Raphaël Chipault

Cette peinture tirée d'un roman de Humay et Humayun a été encollée sur un carton à une date inconnue. Nous ne savons si le revers est conservé sous le carton. La pratique de prélever des peintures dans des manuscrits existants s'est énormément développée en Iran à partir du XVIe siècle. On a alors commencé à constituer ce qu'on appelle des *muraqqa'*, albums qui sont des rapiéçages de pièces de calligraphie et de peintures permettant de constituer une sorte de musée portatif.

Cette page pourrait provenir d'un *muraqqa'* ou d'une anthologie, autre forme de livre composite. Autour de la scène, ont été collés de petits cartouches enluminés qui contiennent les titres de différents chapitres du roman de Khâjou Kermâni. Elle forme un rappel de la trame narrative du roman autour de l'un de ses moments clés. Cette façon de rappeler l'histoire et d'en sélectionner un passage conviendrait parfaitement à une anthologie. Pour certains historiens de

l’art, cette page, célèbre en son temps, aurait fait partie d’une anthologie, dispersée depuis, composée pour le prince Baysunghur, petit fils de Tamerlan et prince bibliophile.

Pour la quatrième période (1500-1800): Tapis de prière à niche

Ce tapis iranien, datant probablement de la première partie du XVIe siècle, a été acquis en 2011 par le Musée du Louvre. Il était connu depuis très longtemps et avait appartenu au marchand d’art Dikran Kelekian, arménien originaire de Turquie. A l’époque, les Arméniens, intermédiaires traditionnels auprès des Européens, étaient souvent impliqués dans le commerce des objets d’art d’Orient et d’antiquités. Ce tapis avait été montré lors des fameuses expositions d’art musulman qui eurent lieu en 1903 et en 1910, respectivement à Paris et à Munich. Il est en coton et en soie. Sa composition et sa trame n’ont pu encore être examinées avec précision. L’histoire de ce tapis avant son arrivée dans la collection Kelekian est inconnue.

C’est un tapis de prière, donc de petites dimensions, avec un motif de niche qui rappelle celle du mihrab, indiquant l’orientation de la prière dans les mosquées. Autour de l’arche, figurent les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu, particularité exceptionnelle de ce tapis. Très peu de tapis de ce type existent de par le monde et rares sont les exemplaires conservés en Iran. Le groupe le plus important est d’ailleurs conservé au musée de Topkapi à Istanbul. On pense que ces tapis furent des cadeaux diplomatiques destinés au sultan ottoman et offerts à l’occasion de la venue d’ambassadeurs persans à Istanbul. Ils semblent ne jamais avoir été utilisés et demeurent donc dans un parfait état de conservation, à tel point qu’ils ont parfois été considérés comme des copies turques du XIXe siècle de tapis persans plus anciens. Il n’en est rien, des analyses ont montré qu’ils datent en fait des XVIe-XVIIe siècles.

C’est un tapis de prière, donc de petites dimensions, avec un motif de niche qui rappelle celle du mihrab, indiquant l’orientation de la prière dans les mosquées. Autour de l’arche, figurent les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu, particularité exceptionnelle de ce tapis. Très peu de tapis de ce type existent de par le monde et rares sont les exemplaires conservés en Iran.

Ce tapis de prière du Louvre n’est peut-être pas aussi impressionnant que le tapis de Mantes[4], autre fleuron de la collection du Louvre, mais il est extrêmement important pour l’histoire de l’art du tapis persan.

MF: Je vous remercie d’avoir bien voulu m’accorder cet entretien pour *La Revue de Téhéran.* ■

---

1. L’épigraphie est l’étude des inscriptions réalisées sur des matières non putrescibles telles que la pierre - on parle alors d’«inscriptions lapidaires» - l’argile ou le métal. Cette science a pour objectif de les dater, de les replacer dans leur contexte culturel, de les traduire et de déterminer les informations qui peuvent en être déduites.
2. Les dates mentionnées dans cet article sont celles du calendrier de l’ère chrétienne.
3. Certains objets d’Afghanistan proviennent de la mission André Citroën en Asie centrale, de 1931 et 1932, connue sous le nom de Croisière Jaune
4. Le tapis de Mantes est une œuvre d'art safavide, attribuée à l'Iran et conservée au musée du Louvre.

La couleur dans les travaux de céramique de l'époque safavide

Nedâ Dalil



▲ *Panneau à la joute poétique. Iran, milieu du XVIIe siècle © Musée du Louvre*

Succédant aux Timourides, la dynastie safavide a fait de l'Iran un vaste empire moderne. La période safavide est caractérisée par d'importantes réalisations dans le domaine de l'art persan, notamment en architecture. L'ère safavide marque ainsi un âge d'or artistique de la civilisation iranienne. A partir du règne de Shâh Abbâs Ier, la nouvelle dynastie se stabilisa et la paix s'installa. La capitale fut déplacée à Ispahan. C'est là que les nouveautés architecturales permirent également un net développement des autres arts iraniens.

La dynastie safavide établit le chiisme comme religion officielle. Ceci eut un impact fort dans les changements culturels et artistiques de l'époque. La principale caractéristique des monuments safavides était l'usage uniforme de céramiques, l'un des spécimens principaux de l'ornementation traditionnelle en architecture islamique, avec le but d'orner les grandes espaces des bâtiments par une répétition infinie d'un même dessin en états variés[1]. Ces céramiques sont notamment remarquables par leur variété chromique.

Outre les couleurs, qui ont toujours occupé une place centrale dans les arts islamo-iraniens, il existe des chiffres-symboles importants dans la culture, et qui se manifestent sous d'autres formes dans l'art, tel

que le chiffre sept. Le lien entre une couleur et un chiffre n'est certes pas omniprésent, mais le chiffre sept se manifeste cependant très souvent dans la vie culturelle, sociale, spirituelle et universelle islamique, en particulier iranienne[2]. Ce chiffre est lié à un ensemble de sept couleurs. Cet ensemble permet par exemple de créer artistiquement une énumération des jours de la semaine, des sept étages du ciel, de la création des êtres en sept jours, des sept conceptions intérieures du Coran (*botoun)*, des sept arts, des sept voûtes célestes, etc.

Selon les Anciens, les couleurs basiques étaient le blanc, le noir, le rouge, le vert, le jaune, le bleu et le brun. La faïence colorée de ces sept couleurs est l'exemplaire le plus travaillé de l'emploi simultané de couleurs et de chiffres.[3] Les ornements varient de plus en plus en couleurs à mesure que l'on se rapproche de l'époque safavide. A Ispahan, les céramiques de sept couleurs ont un style nouveau. Et l'on peut voir un très grand spectre de couleurs diverses comme les bleus, les jaunes, les blancs, les noirs, les rouges, les verts, les bruns…

Il est vrai qu'il y a, parfois, une confusion de distinction ou terminologique pour ces couleurs. Cette confusion est parfois un résultat linguistique, par exemple, les Turcophones d'Asie centrale utilisent le même mot, *kök, servant à designer le bleu et le vert.* En revanche, dans la culture persane, le vert est traditionnellement distingué du bleu qui correspondrait à un degré d'avancement tantôt inférieur tantôt supérieur au vert. Il y a d'ailleurs plus de sept mots pour nommer les couleurs, dans les cultures et les parler divers, en Iran.[4] Parmi toutes ces couleurs, le bleu azur, le bleu ciel et le jaune ont une place distincte et un rôle particulier. On estime que c'est le contraste entre ces couleurs qui crée la magie séduisante et l'attraction des célèbres monuments d'Ispahan et de l'art safavide.



▲ *Panneau aux paons, Iran, Ispahan (?), 1642-1666 (?) © Musée du Louvre*



▲ *Carreaux d'ornementation, Iran, Ispahan (?), XVIIe siècle © Musée du Louvre*

En architecture et culture irano-islamiques, où la couleur est omniprésente, elle a un sens esthétique, mais surtout mystique. La céramique, où se manifeste le plus cette importance accordée à la couleur, est l'élément ornemental dominant de l'architecture islamique iranienne, particulièrement durant l'ère safavide.

En architecture irano-islamique, la couleur, omniprésente, a un sens esthétique et surtout mystique. La céramique coloriée est l'élément ornemental dominant de l'architecture iranienne classique.

La céramique la plus utilisée durant l'ère safavide était celle en sept couleurs, car sa production et son assemblage étaient plus facile et plus rapide que les autres[5]. Parallèlement à cette vitesse et facilité d'usage, les nouveaux bâtiments, palais ou lieux de culte, demandaient à foison de la céramique en tant qu'élément ornemental essentiel.

L'ornement dans l'art islamique est là pour évoquer l'espace saint et céleste, ainsi faut-il décoder et découvrir les mystères de ces images. L'artiste musulman a essayé de créer un espace calme, mystique et spirituel inspirant et s'inspirant de la religion et de la foi.

L'usage de la céramique en architecture irano-islamique traditionnelle est lié à de nombreuses raisons, les plus importantes étant la solidité et la beauté. L'assemblage des couleurs est la raison principale de la beauté des ensembles en céramiques. Ainsi, on peut voir ces couleurs lumineuses et fascinantes dans l'architecture des mosquées iraniennes, à l'intérieur, de même qu'à l'extérieur des bâtiments. Les voûtes et les arches, en particulier dans les mosquées, sont également un signe remarquable de l'univers musulman mystique des

architectes de cette période, mais l'utilisation des couleurs, leurs tonalités et leur harmonie montrent plus que tout autre élément, cette dimension immatérielle de l'art islamique.[6] Les nombres et les formes géométriques n'avaient et (n'ont) pas seulement une signification extérieure, mais étaient une manifestation de la Création divine.

Les architectes, utilisant des briques monochromes, pouvaient illuminer les constructions architecturales. Ils déplaçaient les briques, alternativement, avec les jeux géométriques de l'ombre et de la lumière et les clairs-obscurs, et c'est ce jeu avec la lumière qui a poussé à une encore plus grande attention à l'emploi des couleurs. Ainsi, l'usage et la manipulation des céramiques multicolores comme éléments essentiels devinrent courant, ce qui changea l'espace architectural islamique de l'Iran. Le plus grand pouvoir des céramiques fut de transformer une construction monumentale en une construction brillante et unique dans laquelle les techniques architecturales, les ornementations et les couleurs se mélangèrent. Ainsi, ces céramiques colorées furent-elles utilisées pour améliorer la spiritualité, le charme, l'éclat et l'attrait des monuments.[7]

Dans chaque société, chaque couleur évoque un état précis qui a un lien intime avec l'âme des peuples, comme la couleur bleu ciel ou bleu azur évoque le ciel infini et généreux et la quiétude du cœur. Ainsi, les couleurs des ziggourats, de bas en haut, étaient le blanc, qui symbolise le mystère, la clarté et la pureté, le noir, signe d'un univers invisible, le pourpre, symbole de la terre et du monde souterrain, le bleu, l'incarnation du ciel et du cœur, et enfin la couleur dorée des voûtes qui évoque la lumière du soleil.[8] En effet, la couleur, l'éternité et la beauté du soleil ont toujours attiré l'attention des êtres humains, qui en ont toujours fait un symbole central de leurs monuments. Les Iraniens se sont également attachés à montrer cet élément esthétique dans l'architecture des lieux saints islamiques.

Ainsi, pour conclure, nous pouvons souligner que la mosquée iranienne, grâce notamment à la céramique et ses variations chromiques, avec sa cour qui symbolise le paradis, son toit qui veut convier au ciel et sa voûte qui évoque l'arbre de la vie et constitue le symbole de l'Orient, rappelle l'univers éternel décrit par les philosophes et les mystiques musulmans. Cette couverture immuable des monuments religieux iraniens est fortement due à la conception mystique des couleurs et leur harmonie admirable et céleste[9]. ■

---

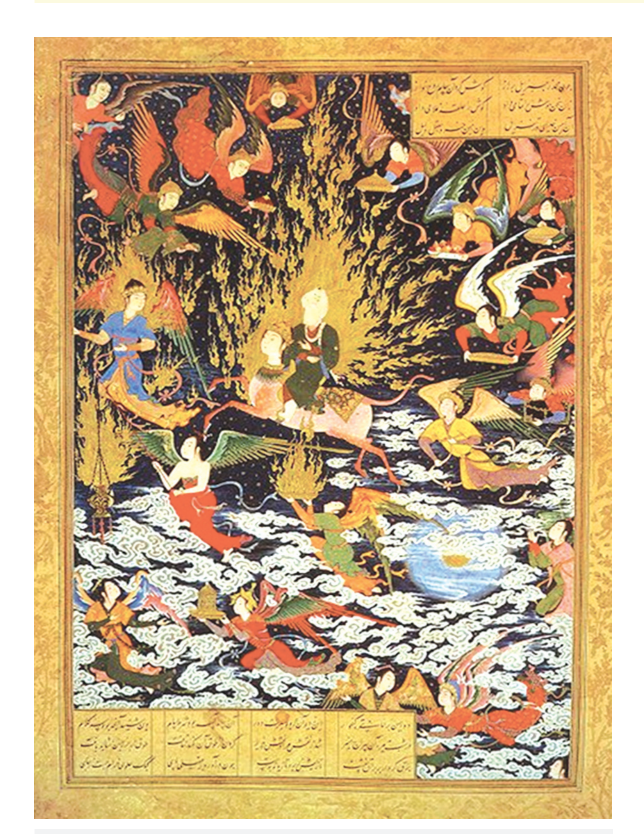
1. Ferried, Roland, "Honarhâ-ye Irân" (Les arts d'Iran), Téhéran, ed. Farzânpour, 1998.
2. Shekâri Nayyeri, Javâd, *Jâygâh-e rang dar farhang va honar-e eslâmi* (La place de la couleur dans la culture et l'art islamiques), Téhéran, éd. Vezârat-e farhang va ershad-e eslâmi, 2000.
3. *Ibid.*
4. Sophie Renaud, «Couleurs et culture chez les Kazakhs», *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 8, 2000.
5. Shekâri Nayyeri, Javâd, *op.cit.*
6. *Ibid.*
7. Malekinejâd, Mehdi, *Târikh-e honar-e Irân dar dore-ye eslâmi* (L'Histoire de l'art de l'Iran à l'époque islamique), Téhéran, éd. Samt, 2007.
8. Shekâri Nayyeri, Javâd, *Jâygâh-e rang dar farhang va honar-e eslâmi* (La place de la couleur dans la culture et l'art islamiques), Téhéran, éd. Vezârat-e farhang va ershad-e eslâmi, 2000.
9. Malekinejâd, Mehdi, *op. cit.*

Bibliographie (ouvrages non cités dans les notes):

- Bolkhâri, Hassan, *Mabâni-e erfâni-e honar va me'mâri-e eslâmi*, (Bases mystiques de l'art et de l'architecture islamique), Téhéran, éd. Sourey-e Mehr, 2003.
- Sharif, Moâyed, *Haft dar ghalamro-e farhang-e jahân* (Sept dans le domaine culturel de l'univers) colloque, Shirâz, 1993.
- Shâyestefar, Mahnâz, *Honar-e Shii* (L'art chiite), Téhéran, éd. Motâleât-e honar-e eslâmi, 2003.
- Stierlin, Henri, *Esfahân, tasvir-e behesht* (Ispahan, image du paradis), éd. Farzân, 1997.

Les traces du mysticisme islamique dans la miniature et les arts visuels iraniens: l'art du *negârgari*

Arwin Rajabi
Fâtemeh Bahâdorâni



▲ L'Ascension du prophète Mohammad, *miniature réalisée environ 60 à 70 ans après la composition du* Me'râdj Nâmeh *(Livre de l'Ascension) de Djâmi*

Aborder l'art en Iran, son évolution au cours de différentes époques, et ses divers aspects, peinture, calligraphie, littérature, architecture ou autres arts décoratifs, signifie aussi aborder la miniature. Le miniaturiste s'inspire de l'imagination et de l'esprit du poète pour dépeindre ce qui sera remis au calligraphe. L'art de la miniature iranienne, à travers les évènements, réels ou imaginaires, s'inspirant de la mythologie persane ou des histoires religieuses et coraniques, contient les mêmes caractéristiques que la peinture classique persane au sens large, des couleurs vives et unies, des surfaces bidimensionnelles, des motifs symboliques – purement géométriques et non géométriques, etc. Il arrive à une maturité remarquable dès l'époque des califats omeyyade et abbaside, c'est-à-dire peu après l'islamisation du pays, en découvrant ses propres caractéristiques dans l'Antiquité classique iranienne. Spirituellement, la miniature persane est définie sur la base d'un déni du privilège de la vie sur la mort de tout phénomène naturel, vivant ou non, et de l'idée que l'ensemble des créatures sont des paraboles et mystères du monde spirituel. Le peintre sait que refléter parfaitement la réalité du monde sensible est une quasi-impossibilité, ouvrant la voie à un véritable rejet du réalisme pictural. C'est pour cela que dans la peinture persane, il n'existe pas de règles pour placer un point aboutissant à un emplacement afin d'envisager un monument.

Les histoires et thèmes littéraires ou spirituels ont toujours été des sujets privilégiés d'illustration pour les miniaturistes, tout comme les œuvres de Saadi qui ont fréquemment été une source d'inspiration chez les miniaturistes depuis le XIVe siècle. A travers les récits littéraires et mystiques, la mise en scène des prophètes et des saints est également privilégiée, au travers d'un regard teinté de mysticisme et certaines

des plus belles miniatures exposent les moments critiques de la foi. On peut donner l'exemple de *L'Ascension du prophète Mohammad*, miniature réalisée environ 60 à 70 ans après la composition du *Me'râdj Nâmeh* (Livre de l'Ascension) de Djâmi.

> Spirituellement, la miniature persane est définie sur la base d'un déni du privilège de la vie sur la mort, de tout phénomène naturel, vivant ou non, et de l'idée que l'ensemble des créatures sont des paraboles et mystères du monde spirituel.

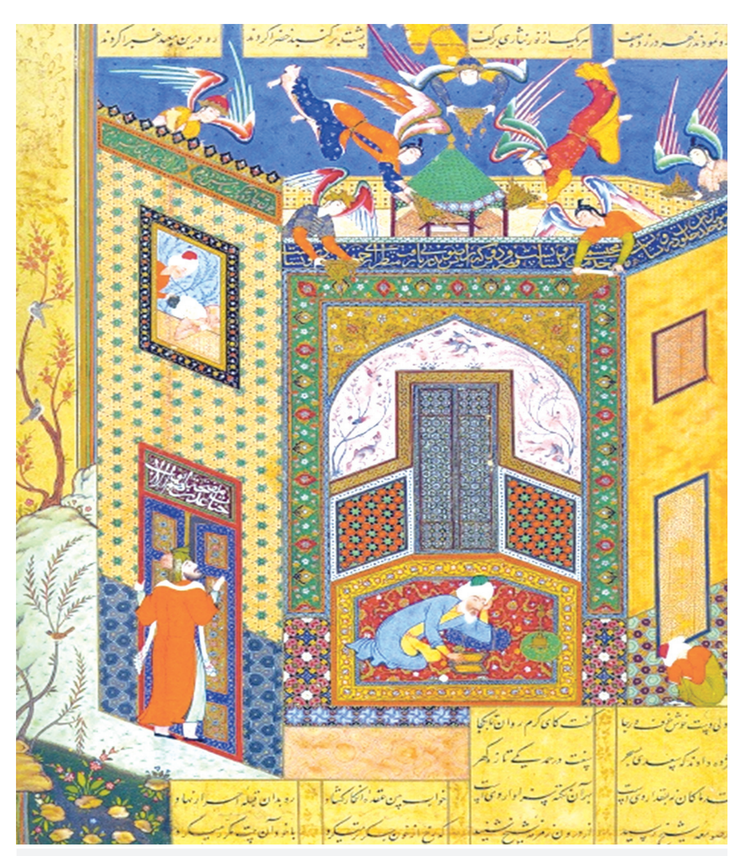
Les miniatures ayant pour sujet l'Ascension du prophète Mohammad sont généralement colorées selon des teintes dorées (vermillon, brillante, laquée et épaisse) et un rouge et un jaune pâle.

L'une des spécificités de la miniature persane est sa luminosité décentralisée, déjà apparente dans l'ancienne peinture persane, qui a pour fonction de figurer l'immatériel et le céleste. Elle contribue également à raviver l'univers de l'œuvre en enrichissant son espace de surfaces spécifiques. Quant à la luminosité de l'air céleste et mystique des mosquées, elle apparaît dans la miniature persane sur un fond uni d'or ou des surfaces dorées, argentées, avec des nuances de blancs et de gris. Le talent décoratif du miniaturiste musulman trouve sa source dans son horreur du vide; ses personnages se superposent et créent une sorte de perspective, et dans un décor naturel, le ciel apparaît en taches vives en haut de l'image.

Le miniaturiste persan ne tente jamais de montrer la profondeur et se concentre entièrement sur les surfaces, les objets et les figures enfermées dans un cadre qui ne possède pas de points focaux. Durant la composition de l'œuvre, l'esprit et la pensée du miniaturiste sont basés sur un mouvement hélicoïdal et circulaire qui surgit de l'intérieur et le fond de la peinture («le monde interne») et qu'il tente d'externaliser en dehors du cadrage vers «le monde externe», hors de l'univers matériel. A titre d'exemple, il n'est jamais précisé dans une miniature si la fenêtre est placée devant le porche ou à l'arrière de celui-ci, ou comment une partie de la cour peut apparaître via le mur de la mosquée ou du palais. Le miniaturiste montre simultanément l'intérieur et l'extérieur d'un espace. La particularité du miniaturiste iranien est de relier la dimension spatiale à la dimension temporelle, mais dans la démonstration



▲ Rostam détruit la citadelle de Bidâd, *XVIe siècle, miniature attribuée à Abdol-Aziz et tirée du* Shâhnâmeh *de Tahmâsb, Musée des Arts contemporains, Téhéran*



▲ *Illustration du* Jardin de la Rose *de Djâmi, daté de 1553. L'illustration associe la miniature à la poésie persane.*

du monde actuel, comme la façade de la mosquée, de l'école ou d'une salle de bain, il ne dépeint pas la réalité de l'univers matériel en prenant en compte les règles de la perspective et de l'intensité de la lumière et de l'éclairage. Ce n'est pas une copie de la nature qu'il créerait grâce à une vision absolue du monde: en s'inspirant d'un monde au-delà de notre perception, il met en œuvre une nouvelle optique de l'espace et ses éléments. Ainsi, il utilise des espaces bidimensionnels, de la luminosité et de la calligraphie.

Les Européens, après avoir commencé à étudier l'art persan, ont nommé «arabesque» cette forme de peinture et d'art très géométrique, comprenant des treillages, chantournages et autres *eslimi*. En persan, une distinction est faite entre l'art «normal» et l'art marqué par la spiritualité et la mystique (*minou'i*) et l'art sacré (*qodsi*). Cette distinction a permis à l'art moderne persan de se renouveler en intégrant des éléments de l'art non-sacré, tout en restant lui-même. L'art sacré à l'origine de la miniature est à la recherche d'un moyen de pénétrer et refléter la transcendance. «Dieu est beauté; la nature est belle puisqu'elle est une création divine.»

Pour chaque thème (historique, religieux, littéraire…), les miniaturistes iraniens déterminent des éléments se rapportant au monde immatériel et à l'univers indépendant de la présence physique et concrète. Dans la miniature persane, nous rencontrons une unité générée par la réciprocité des couleurs lumineuses et une lumière légère qui s'entrecroisent: «l'avènement du soleil a pour raison le soleil même».[1] ■

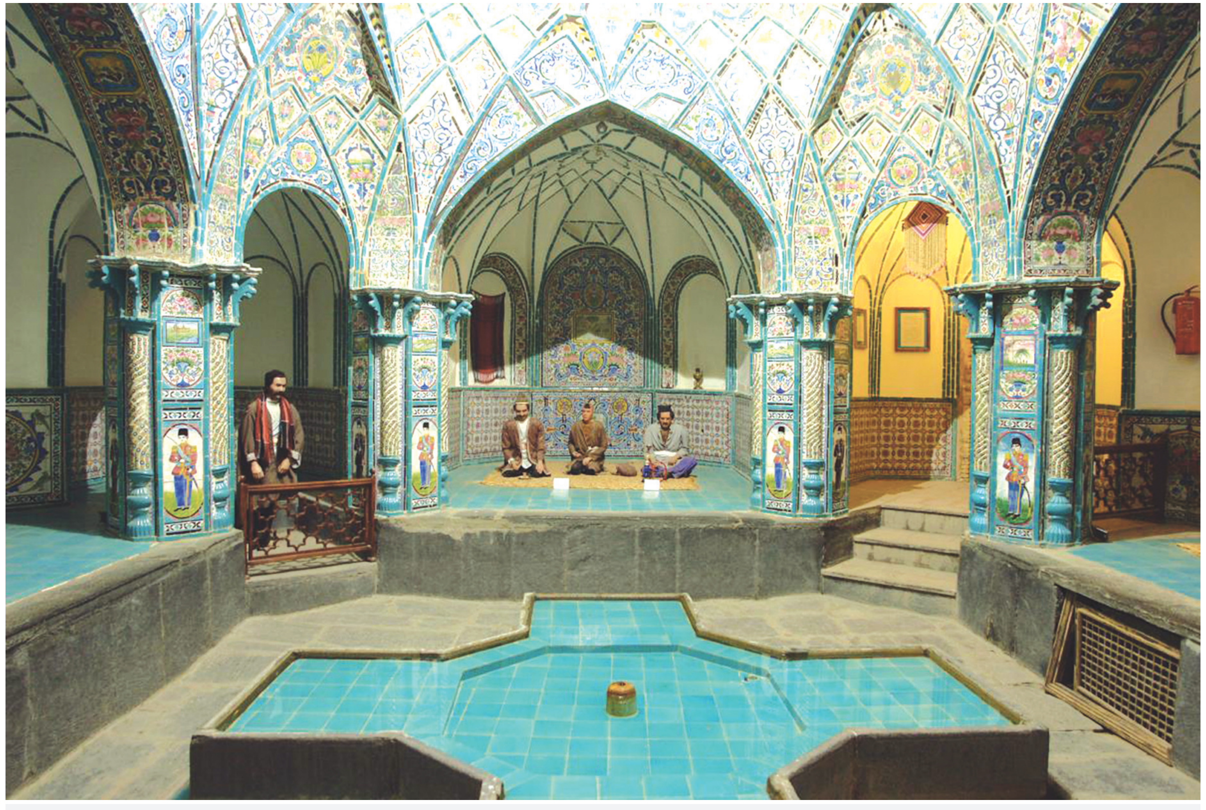
1. *Aftâb âmad dalil-e âftâb*, vers de Mowlânâ. Le soleil est une métaphore se rapportant à Dieu qui survient.

Bibliographie:

- Krista Nâssi, «Negârgari be Mosâbeh Honar-e Minâii» (La miniature en tant qu'art mystique), *Fasl-Nâmeh honar*, été 2000, Vije-ye honar-e Qodsi. (numéro spécial «Art sacré»).
- Mohammad Khazâii, «Naqsh-e Binandeh dar Fazâ-ye Negârgari-e Irâni» (Le rôle du spectateur dans l'espace en miniature persane), *Majaleh-ye di fasl-nâmeh motâle'ât-e honar-e eslâmi* (Revue bi-trimestrielle du Journal des études d'art islamique), 1ère année, no. 1, automne-hiver 2005; no. 2, printemps-été 2006.
- *Anâsor-e Honari-e Shi'i dar Negârgari* (Eléments artistiques chiites dans la miniature), Institution des études artistiques-islamiques.

L'idée iranienne de reconvertir les bains publics en musées anthropologiques

Sepehr Yahyavi



▲ *Musée du Hammâm-e Tchahâr Fasl (Bains des quatre saisons), Arâk, province Markazi*

Dans de nombreuses villes iraniennes, des musées, surtout anthropologiques, souvent très intéressants et riches, ont été construits durant ces dernières années dans des locaux ayant autrefois servi de bains publics. Mais d'où vient cette idée magnifique?

Mahmoud Rouholamini: le fondateur de l'anthropologie iranienne

C'est un vieil homme avec des cheveux toujours blancs, habillé aussi en blanc. Il était. Il est mort en mars 2011, suite à un arrêt cardiaque.

Pour l'auteur de ces lignes (calque maladroit d'une expression persane?), le souvenir est toujours sur scène. Il joue. Avec ses silhouettes, avec son sourire. Il y a une harmonie quiète dans ses mouvements, dans sa posture.

- «Où allons-nous, papa?» (C'est le Nouvel-an, et la période des rencontres propres à Norouz).
- Chez Monsieur le Docteur Rouholamini.
- Qui est chez lui?
- Lui, sa femme, et… ses vieux objets. Ses filles sont parties à l'étranger.
- D'où nous le connaissons?
- C'est un camarade de longue date de ton grand-père.







▲ *Bains de Gandjali Khân, situés dans le bazar traditionnel de Kermân*

Nous partons tous les trois. Parfois nous quatre, avec ma grand-mère. Il habite dans son appartement à Behjatâbâd de Téhéran. Tout y est curieux. On est toujours de plus en plus fascinés. Les objets y sont doués d'histoires.

Ah! La nappe de Haftsin est autre chose chez lui. Il y a deux autres nappes, Haftchin et Haftshin. Ici, un bât sur le sol, là-bas, un faix sur le mur. Les hommes racontent, les objets aussi, même plus vivement, plus avidement.

Nos yeux, tout comme nos papilles, sont régalés. Tant de gâteaux! On y passe un bon moment, surtout si on demande l'avis d'un enfant. Tout y est simple, sans prétention, sans préoccupation. C'est là que réside la beauté la plus pure, sans fard, sans fardeau. Ah! Mon Dieu! Comme les filles non-maquillées. Tu t'en souviens? Quand on était tout petit? On est toujours tout petit. On ne grandit qu'après la mort. La vie, c'est cet appétit d'apprendre, ce plaisir de goûter.

Mahmoud Rouholamini est originaire d'un village de Kermân: Kouhbonân. Né en 1928, il part jeune à Téhéran pour étudier à Dârolfonoun, et après une licence en littérature persane de l'Université de Téhéran et une maîtrise en sciences sociales, il part à Paris pour effectuer ses recherches doctorales à la Sorbonne. Parmi ses maîtres figurent Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Georges Gurvitch et tant d'autres.

Après quatre ans, il est honoré du grade de docteur en anthropologie. Sa thèse concerne «*La civilisation ovine chez les nomades de Fars*» (traduction incertaine à partir d'une source persane). Il devient ensuite chercheur au CNRS. Un an après, il retourne à son pays natal, et fonde le Département d'Anthropologie de l'Université de Téhéran, devenant lui-

même son premier directeur.

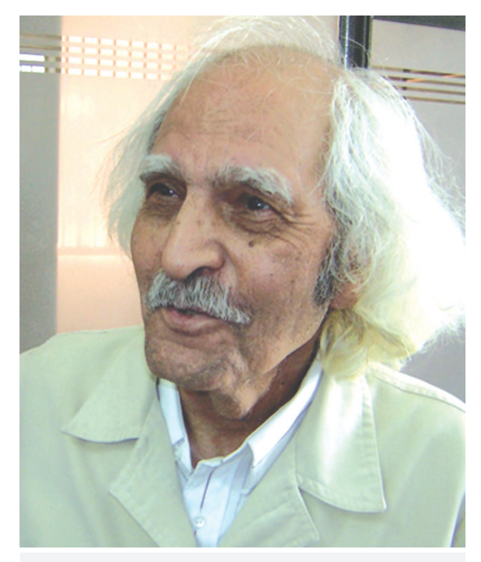
Cependant, son apport le plus éminent à l'anthropologie iranienne (sur le plan populaire et non-académique), serait l'idée qu'il conçut et qu'il fit réaliser d'abord dans le Palais Golestân, puis dans plusieurs villes iraniennes, et qui consiste en la restauration de vieux bains publics (un des éléments architecturaux et anthropologiques les plus *iraniens*) et leur transformation en musées ethnologiques (ou anthropologiques, la nuance scientifique et définitionnelle étant de peu d'importance pour nous ici).

Mais quelle est la source de cette excellente idée? Comme les bains étaient des lieux de rencontre et de vie sociale à l'orientale de la société féodale de jadis, et qu'ils sont donc d'une grande valeur historique et culturelle, un grand effort devrait être déployé pour les sauvegarder, leur insuffler une nouvelle vie, et leur accorder une vraie signification dans une société qui prend conscience d'elle-même.

L'idée de la restauration de ces bains anciens en musée fut réalisée pour la première fois avant la Révolution de 1979, et le mouvement a pris de l'ampleur durant ces dernières années. Un exemple éminent: les bains de Gandjali Khân, situés dans le bazar traditionnel de Kermân (lui-même particulièrement beau et figurant parmi les bazars iraniens les plus importants).

Monsieur Rouholamini est également l'auteur d'un livre sur les bains publics, publié par les éditions Ettela'ât. Grand connaisseur de Mowlavi, il a également écrit un livre portant sur la tradition du dialogue dans les allégories (ou bien les paraboles) du *Masnavi*, ainsi que d'autres ouvrages sur les aspects anthropologiques de la littérature persane ancienne.

- Papa, on va rentrer?



▲ *Mahmoud Rouholamini*

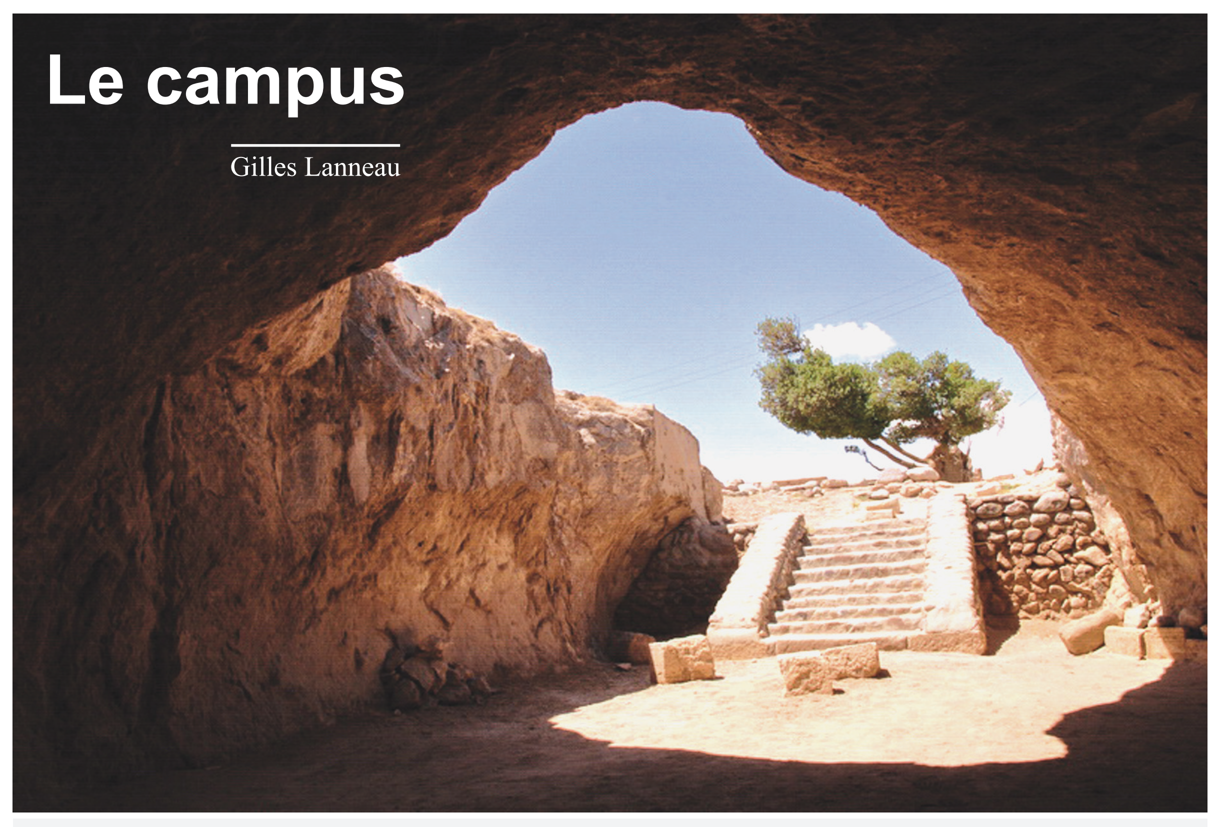
- Oui, chéri, maman nous attend.
- On ne peut pas rester un peu plus longtemps?
- Non, car d'autres gens arrivent pour rendre visite au Docteur.
- Alors, au Nouvel-an prochain.

Cependant, son apport le plus éminent à l'anthropologie iranienne (sur le plan populaire et non-académique), serait l'idée qu'il conçut et qu'il fit réaliser d'abord dans le Palais Golestân, puis dans plusieurs villes iraniennes, et qui consiste en la restauration de vieux bains publics (un des éléments architecturaux et anthropologiques les plus *iraniens*) et leur transformation en musées ethnologiques.

Mais le Nouvel-an suivant, le professeur savant et gentil, doté d'un calme paradisiaque et rappelant la génération des Shahriâri et des… autres *Shahriârs* (princes) de l'Iran n'était plus là. Le maître était décédé avant Nowrouz. ■

Le campus

Gilles Lanneau



▲ *Temple souterrain de Mehr, où se déroulaient les cérémonies mithraïques, village de Varjovi près de Marâgheh*



▲ *Représentation de Nassireddin Toussi dans un manuscrit ancien*

Sa vie est un roman. Nassireddin Toussi naquit à Tous (son nom l'indique), la ville de Ferdowsi, au tout début du XIIIème siècle. Non loin de Neyshâbour, où naquirent 'Attâr et Khayyâm. Issu d'une famille érudite, il étudiera avec les grands savants de son époque, voyagera beaucoup. Son maître de philosophie, Farideddin Dâmâd, fut formé à l'école d'Avicenne, d'où sa défense de la pensée péripatéticienne, mise à mal par Ghazzâli. Probablement.

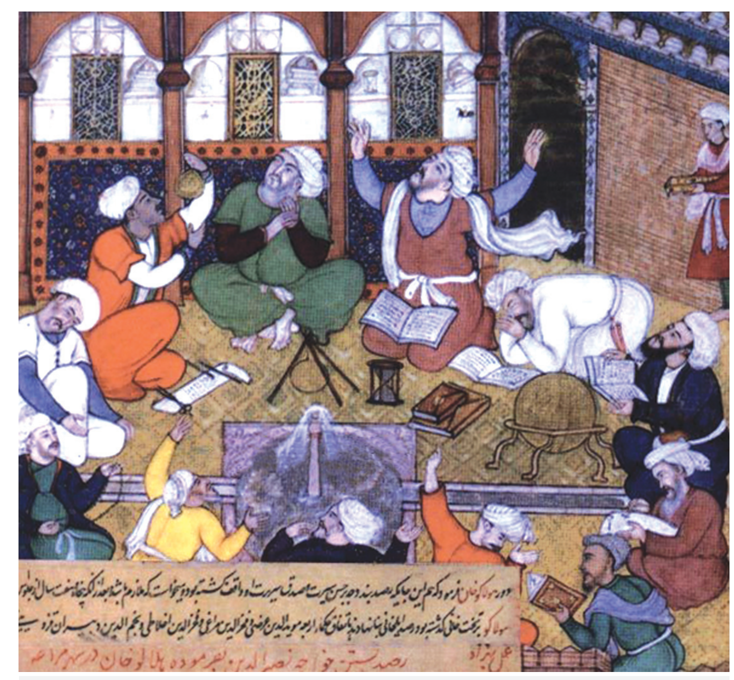
Il était aussi poète. Il maîtrisait l'arabe, le grec, le turc, outre sa langue natale. Il fut l'auteur de traités d'arithmétique, de géométrie, de trigonométrie; et commenta Euclide, Archimède, Ptolémée. On retiendra sa contribution à l'astronomie, dont sa théorie nouvelle sur les mouvements des planètes. Un esprit universel, une nouvelle fois.

Il a trente et un ans quand déferlent les hordes mongoles d'Houlagou. Il rejoindra Alamout, la

montagne sauvage, paraissant inaccessible. Le nid d'aigle ismaélien. Ce sera la période la plus féconde de sa vie. Sans doute dévora-t-il toute la bibliothèque! Tous ces trésors accumulés, condamnés à brûler quelques années plus tard.

On le retrouve côté mongol presque aussitôt la chute d'Alamout. Fin stratège, et s'imposant par son savoir, il deviendra le conseiller scientifique d'Houlagou. Il obtiendra de lui, en 1259, l'érection du plus grand complexe astronomique de son temps, qu'il bâtira sur un plateau désert dominant la ville de Marâgheh[1] La pièce centrale en était l'observatoire, une tour de vingt-huit mètres de diamètre, incluant un cadran gradué en forme de fragment d'ellipse, et où la lumière solaire venant d'un trou dans la coupole permettait les différentes mesures. On y trouvait en outre des constructions complexes, dont des colonnes plantées en arc de cercle, une sphère, destinées à des calculs savants. La réception des hôtes était aussi prévue: un bâtiment spacieux accueillant les astronomes du monde entier, un petit palais, destiné à l'empereur, une mosquée, un atelier, une salle de réunion, une bibliothèque[2] Le tout délimité par une muraille percée de deux portails géants.

Ce n'est pas dans ce complexe pourtant que Toussi aurait fait une de ses découvertes les plus révélatrices. Dans la ville de Marâgheh se trouvent des tours en briques – restaurées, et qu'il est possible de visiter – ayant servi jadis de mausolées. Et aussi à des calculs savants. Dans l'une d'entre elles[3], percée d'ouvertures différemment inclinées, il aurait calculé précisément la circonférence de la Terre. La Terre considérée comme un globe, et non comme une galette aplatie selon la croyance de l'époque, Al-Birouni l'ayant



▲ *Représentation de Nassireddin Toussi entouré des érudits Mo'ayyedoddin Orozi, Fâkheroddin Marâghi, Fâkheroddin Ekhlati, Najmoddin Dabirân… à l'observatoire de Marâgheh, ouvrage* Zij-e Ilkhâni *de Nassireddin Toussi*

déjà prouvé cinq siècles avant Copernic.

Revenons au site de Marâgheh. Il est le lieu d'un bouillonnement neuronal permanent, analysant, assimilant. Rejetant parfois. L'école de Marâgheh, s'inspirant de l'héritage des mages astronomes de la Perse comme de celui des Grecs, manifesta une ouverture et un esprit

Le site de Marâgheh est le lieu d'un bouillonnement neuronal permanent, analysant, assimilant. Rejetant parfois. L'école de Marâgheh, s'inspirant de l'héritage des mages astronomes de la Perse comme de celui des Grecs, manifesta une ouverture et un esprit critique qui iront jusqu'à prouver la non-possibilité du modèle cosmologique de Ptolémée, référentiel jusqu'alors.

critique qui iront jusqu'à prouver la non-possibilité du modèle cosmologique de Ptolémée[4], référentiel jusqu'alors. Il est difficile d'imaginer, presque huit siècles plus tard, ce campus planté sur un plateau désert, à tous les vents, et où se pressaient les savants de ce temps, depuis l'Espagne d'Al Andalous à l'Ouest, depuis la Chine à l'Est, ou depuis l'Inde … Une grande fraternité spirituelle, animée par un désir de s'enrichir, de s'élargir, au-delà des certitudes ancrées des religieux obtus, des fondamentalistes. Nous étions au XIIIème siècle, quelques dizaines d'années après l'instauration d'un contresens, d'une contre-science, la Sainte Inquisition.

Ce plateau est celui sur lequel fut construite la "cité des sciences". Ce campus multiracial, multiconfessionnel... Et sous lequel courent des galeries reliant des salles d'initiation, où s'élèvent des autels taillés dans la roche, aux motifs effacés par le temps (ou les iconoclastes). Coïncidence?

Il ne reste que quelques ruines éparses, peu significatives, sur le site de Marâgheh. Et un projet de reconstruire le lieu, d'apporter le témoignage d'un élan oublié; en attente de subventions.
Nous avions évoqué Marâgheh déjà, dans le chapitre intitulé "La Coupe du Monde". Des grottes creusées sous un plateau, une école de mages mithraïques… souvenons-nous.
Ce plateau est celui sur lequel fut construite la "cité des sciences". Ce campus multiracial, multiconfessionnel… Et sous lequel courent des galeries reliant des salles d'initiation, où s'élèvent des autels taillés dans la roche, aux motifs effacés par le temps (ou les iconoclastes). Coïncidence? Peut-on envisager qu'il y ait eu collusion, ou tout au moins quelques contacts entre Toussi et ses adjoints et les tenants d'un culte ancien? On trouvait des mages à Neyshâbour au XIème siècle, rappelons-nous; la vallée d'Ahouraman, non loin de Marâgheh, conserva le mithraïsme jusqu'au XVème, sous une



▲ *Vestiges de l'observatoire de Marâgheh*



▲ *Temple souterrain de Mehr, où était adoré le soleil et où se déroulaient les cérémonies mithraïques, village de Varjovi près de Marâgheh*

forme plus ou moins altérée. Il est facile d'imaginer que ceux qui pratiquaient ce culte d'initiés, réservé à une élite dans ses plus hauts degrés, se convertirent sans enthousiasme à l'islam triomphant, ou ne le firent qu'en apparence. Puis se glissèrent dans le soufisme, en marge de l'islam, comme le feront plus tard les rebelles d'Alamout aussitôt leur défaite. Et Marâgheh et sa région étaient un centre de ce culte sous les dynasties parthe, puis sassanide – peut-être aussi plus tôt. D'autres cavernes se trouvent sous le plateau, ayant servi de temples mithraïques, puis d'églises[5]. Le temple souterrain de Varjovi, près d'un village voisin, accueillit ensuite une *tariqa*[6] soufie, puis une mosquée. Idem pour celui d'Azar Shahr – la Ville du Feu – plus au nord[7]

Nous sommes non loin du lac salé d'Oroumiyeh, ce lieu sacré, nous parlant sur ses rivages d'un passé oublié. Ourmiah, Hassanlou[8]; Risheh, le village de Zartousht, peut-être. Toute une effervescence évolutive, ascensionnelle. Pourquoi ne pas imaginer une transmission de ce savoir accumulé, souterraine, secrète, comme cette école initiatique sous un plateau stérile? Puis l'arrivée d'un homme hors du commun, apte à cueillir les fruits dans ce verger que d'autres avaient planté? ■

1. Elle fut brièvement capitale de l'empire sous les Mongols ilkhânides.
2. Elle aurait contenu 400 000 ouvrages. On peut se demander si Toussi ne réussit pas à emporter le contenu de la bibliothèque d'Alamout, ou tout au moins une partie.
3. Gonbad-e Sorkh (le Tombeau Rouge), érigé en 1147.
4. La Terre y était vue au centre de l'Univers. Ce concept fit autorité en Europe jusqu'au début de la Renaissance.
5. Ce qui semblerait accréditer l'hypothèse où les adeptes de Mithra (ou une partie d'entre eux), en attente d'un rédempteur, se convertirent au christianisme.
6. Confrérie.
7. Son mihrab est orienté à l'Est, et non à l'opposé, vers La Mecque, témoignant qu'il fut jadis un *mehrâbeh*. Il reçoit encore des ex-voto.
8. Site archéologique remontant à 5500 av. J.-C.

BERTRAND LAVIER

Centre Pompidou, Paris, 26 septembre 2012-7 janvier 2013

Après Marcel Duchamp et sur les marges de l'Art Conceptuel

Jean-Pierre Brigaudiot

Le centre Pompidou de Paris présente une exposition assez exhaustive de l'œuvre de Bertrand Lavier, en tous cas suffisante pour situer et qualifier celle-ci depuis la fin des années soixante jusqu'à nos jours. Malgré une présence de plusieurs décennies sur la scène artistique française et dans une moindre mesure internationale, Lavier, avec une œuvre intéressante notamment par les questions qu'elle pose à l'art, est resté un artiste dont la notoriété se limite plutôt au monde restreint de l'art contemporain. Son œuvre s'inscrit dans un rapport explicite et objectivé à un certain nombre de repères de l'art, avec en arrière-plan la statue du commandeur: l'ombre de Marcel Duchamp. Pour situer cette œuvre de Bertrand Lavier, on peut dire qu'elle est à la fois une œuvre plasticienne où la peinture, en tant que question portée à elle-même, est réellement présente, et qu'elle est une œuvre qui opère dans la catégorie de l'Art Conceptuel, mais marginalement, à partir d'objets d'usage courant mis en exposition d'une certaine manière, dont la plus utilisée ici est le rapprochement pour le moins inattendu de deux objets. Ainsi, par exemple, vont de pair et font œuvre une pierre et un réfrigérateur, l'une posée sur l'autre. La visite de cette exposition donne à penser que cette œuvre est caractéristique d'une époque ou d'un moment de l'histoire de l'art contemporain. Elle est caractéristique d'une manière de penser l'art qui se situe après Duchamp et prend pour principaux repères l'Art Conceptuel, le Minimal Art, le Pop'art, la photo, le musée dans sa fonction institutionnelle artialisante. Ces repères, les postures et interrogations de Lavier qui se dégagent de cette exposition cantonnent cette œuvre à ce moment de l'art contemporain où il se pose encore beaucoup de questions sur lui-même, avant que, dans la fin des années quatre-vingt-dix, l'art s'affirme comme tel sans guère avoir besoin de se poser de questions sur ce qu'il est ou devrait être. En France, l'Art Conceptuel a été principalement celui d'artistes anglais et américains et la plus que modeste tentative de Bernar Venet a fait long feu avant qu'il ne devienne un sculpteur dont l'esprit réside davantage dans la première moitié du vingtième siècle que dans la seconde. Donc Bertrand Lavier

▲ *Bertrand Lavier: Beaunotte/Nevada. 1989. Pierre de Beaunotte (Bourgogne) sur réfrigérateur. © Nicolas Bergerot.*

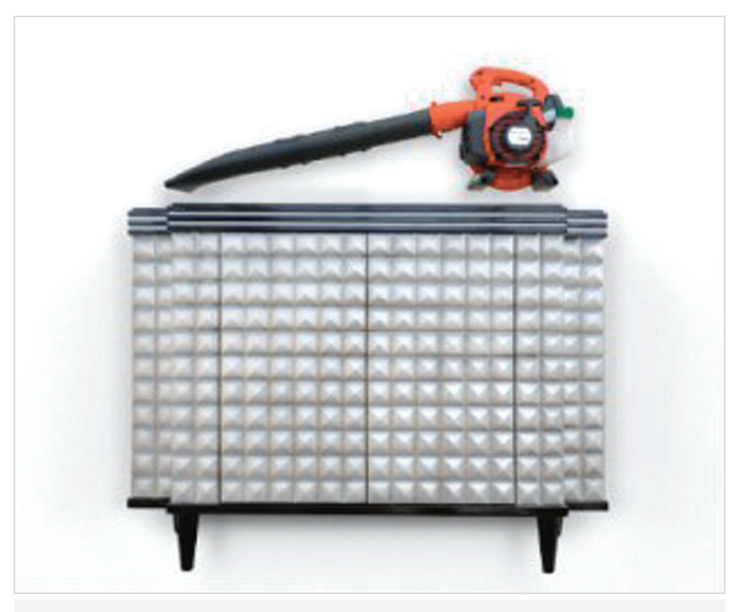


▲ *Affiche de l'exposition "Bertrand Lavier depuis 1969". 2012/2013. © Photo Thierry Hay*

représente assez bien une tendance locale de l'Art Conceptuel où la plasticité de l'œuvre maintient une indéniable présence.

L'objet

Il est probable que le visiteur d'une telle exposition est plutôt connaisseur de l'art contemporain et ne vient pas ici par hasard ou attiré par la notoriété du nom de l'artiste. En ce sens, on peut supposer que les propositions de Lavier s'affirment comme possibles grâce, en amont, à l'œuvre de Marcel Duchamp et notamment par rapport au fameux Ready-Made que fut le Porte-bouteilles, un objet d'usage courant exposé tel quel au musée. Un demi-siècle plus tard ou un peu plus encore, Lavier propose en tant qu'œuvres des objets d'usage ordinaire comme le réfrigérateur, le congélateur, le coffre-fort, la voiture accidentée, le souffleur de feuilles, le piano à queue ou l'appareil photo. Le plus souvent ces objets vont en couples, ainsi le réfrigérateur sert de socle à une grosse pierre, ou bien c'est le coffre-fort qui sert de socle au



▲ *Bertrand Lavier: Husqvarna/Art déco. 2012. Souffleur de feuilles, meuble Art déco. © Bruno Voidey.*



▲ *Peinture acrylique sur piano, Gabriel Gaveau, Bertrand Lavier, 1981*

réfrigérateur. La voiture accidentée est également présentée sur un socle, ce qui la met à distance de son statut d'épave en contribuant à en faire un objet muséal; en même temps le nom et la marque de la voiture renvoient au plus que célèbre drame des amoureux que furent Roméo et Juliette: il s'agit de la marque Alfa Roméo et la voiture est une Giuletta! La question du socle et de sa nature est ainsi clairement posée, n'échappant toutefois pas à la même question dont Brancusi s'était emparé bien auparavant. Le piano à queue est enduit d'une épaisse couche de peinture brillante appliquée à la spatule; il s'agit donc d'un véritable piano mais peint à la main, et l'artiste nous dit ainsi qu'il est peintre et qu'il a peint un piano ! L'humour ne manque pas à Lavier. Ici le piano peut fonctionner. Même propos avec un appareil photo recouvert d'une épaisse couche de peinture brillante et transparente qui en rend impossible l'usage et pose une question aux rapports de la peinture et de la photo… d'une peinture qui ici empêche de voir *objectivement* le réel. Ainsi Lavier, en tant que peintre dont la culture a été nourrie par Marcel Duchamp, pose davantage de questions qu'il n'invente des formes. L'œuvre qui met en scène un souffleur de feuilles au-dessus d'une commode Art Déco évoque immanquablement la fameuse phrase de Lautréamont et qui connut un franc succès chez les surréalistes: «Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.» Pour autant, on ne peut guère dire que Lavier adhère au surréalisme, l'ensemble de l'œuvre relevant plutôt de questions posées au monde, aux objets du monde et à sa représentation; questions posées par un plasticien préoccupé essentiellement par la peinture. D'autres objets parsèment cette exposition et à chaque fois posent de nouvelles questions: une serrure très ordinaire, soclée et installée parmi des objets d'art africain, eux-mêmes chromés, ceux-ci ayant fait partie d'une exposition antérieure qui s'était tenue en Afrique du Sud. Dans les textes produits par le Centre Pompidou le terme de greffe revient fréquemment pour désigner le travail de Lavier, sous le prétexte, semble-t-il, que ce dernier a fait des études d'horticulture. Pour ma part, je préférerais parler de rencontres générées par le regard de l'artiste sur les choses du monde, regard qui scrute, choisit et apparie celles-ci pour qu'elles connaissent une autre fécondité que celle de leur usage et destination initiaux.

La peinture en question

Cette exposition que l'on peut définir comme relevant d'une forme très plasticienne de l'art conceptuel, est hantée par la peinture, par le geste et la matière, par la couleur et la représentation du monde visible. Un certain nombre d'œuvres mettent la peinture en question, d'une manière ludique mais néanmoins profondément réflexive. Regard attentif

de plasticien, interrogations à un art pictural plus ou moins mis à mal par d'autres arts dont celui des attitudes, la photo, la vidéo et le cinéma. Ici, une œuvre renvoie à l'occultation des vitrines des magasins, occasionnellement enduites de blanc d'Espagne, détournement puisque dans le cadre du musée cela devient à la fois un monochrome et une peinture gestuelle expressionniste. La démarche est consécutivement celle d'un regard d'artiste sur une banale vitrine, celle d'une photo de cette vitrine, puis la numérisation du cliché et enfin un tirage jet d'encre sur toile: le peintre ainsi s'approprie le visible pour le rendre davantage visible et effectuer sa mutation en art. Une autre œuvre repose sur deux surfaces rectangulaires contiguës peintes en rouge-orangé avec deux pots de peinture industrielle d'un rouge homonyme mais de marques différentes; ainsi apparaissent des écarts de teintes et se trouve mise en question l'appellation de ce rouge: les mots sont trompeurs, la réalité visible leur échappe. Avec une autre œuvre encore, Yves Klein et Picasso se rejoignent sur un morceau de carrosserie de voiture peinte en bleu YKB (Yves Klein Blue) où trône un fac-similé de la signature de Picasso. Et encore une autre œuvre: deux blocs parallélépipédiques, posés sur un socle, se font face, l'un en bronze, moulage de l'autre, fait de peinture séchée devenue sculpture. Ici c'est une œuvre réalisée en duo avec Morellet, une grande toile géométrique en noir et blanc où Lavier apporte l'épaisse matière picturale qu'il affectionne. Et ici c'est un tableau pointilliste de Signac dont Lavier commande la reproduction en mosaïque… et puis des panneaux routiers à caractère touristique que Lavier repeint tels quels, juste en pâte épaisse, et puis encore, au fil de la visite, une série de tableaux dont le motif est un détail extrait du Journal de Mickey, dans une séquence qui raconte et met en scène une visite du héros au musée d'art moderne. Et c'est là qu'on a peut-être le plus savoureux de l'esprit de Lavier, une ironie qui s'empare de si peu: quelques images du journal de Mickey et s'opère l'introduction dans l'un des plus fameux musées d'art moderne et contemporain du monde.

Lavier, la citation et le débat sur la nature de l'art

On l'a vu avec quelques exemples, Lavier se situe dans un rapport explicite à un certain nombre d'œuvres et d'artistes, comme par rapport au monde visible et quotidien: Yves Klein, Picasso, Morellet, les œuvres de néon de Stella, les bandes dessinées de Walt Disney, une vitrine enduite de blanc d'Espagne. Un film aux teintes délavées montre, immobile mais tremblotant, un tableau de Rothko. L'œuvre globale de Lavier répond-elle littéralement à l'ouvrage d'Artur Danto, *La transfiguration du banal*? Danto interroge et explique d'un point de vue



▲ *Bertrand Lavier, Zenit, 1983 © Arnaud Delubac - 2012*



▲ *Voiture Picasso, Bertrand Lavier*

philosophique ce qu'on a coutume d'appeler *la théorie institutionnelle,* c'est-à-dire cette transmutation de l'objet qui, introduit au musée, et du fait du pouvoir de ce lieu institutionnel, du fait de cette délégation sociale attribuée au musée,

Le questionnement radical de Lavier m'apparait comme l'assurance que l'art ne peut plus, aujourd'hui, n'être que savoir-faire mais est et doit être invention, création, manière de penser et dire le monde et pas seulement de le re-présenter.

devient œuvre d'art, comme cela fut le cas au début du vingtième siècle avec le Porte-bouteilles de Marcel Duchamp, et comme c'est le cas depuis des décennies. L'art est ainsi une proposition faite par l'artiste, une intention comme l'explique Gérard Genette, et non plus un métier appris longuement et défini préalablement. Le débat sur la reproduction du visible, sur la nature de l'art est au cœur de l'œuvre de Lavier qui opère non loin de la manière de faire de Kossuth, c'est-à-dire avec une circulation entre l'objet montré et sa ou ses définitions. Une œuvre présentée ici, datant de 1976, *Polished*, repose sur douze fois le même objet d'assemblage réalisé, chaque fois dans un contexte linguistique différent, selon une description initiale unique. Mais chez Lavier, l'humour fait basculer le sérieux minimaliste et souvent péremptoire propre à l'Art Conceptuel; les mots, comme la peinture sont menteurs et ne disent que ce qu'ils disent! (polysémie oblige). C'est-à-dire autre chose que la réalité perceptible de l'objet qu'ils décrivent. Et si la peinture représente tant bien que mal le réel, la photo ne fait pas mieux, malgré sa supposée objectivité; une œuvre de Lavier dévoile un rectangle éclairé par quelques projecteurs, le champ de la prise de vue est vide, la photo est absente mais le propos se concentre sur, justement, ce que la photo ne montre pas: le hors champ, ce que le photographe ne cadre pas. Question importante, sans nul doute, que ce que ne montre pas la photo!

Même si l'œuvre de Lavier, assez bien résumée avec cette exposition, est un peu pesante de didactisme et de démonstrativité, sinon quelquefois de bavardage, lorsque je la compare à celle de Gerhard Richter au sujet duquel j'ai écrit récemment un article dans *La Revue de Téhéran*, je la ressens comme beaucoup moins encombrée de pesant académisme. Sans doute suis-je sensible au questionnement qui est au cœur de l'œuvre de Lavier, alors que Richter affirme trop, pour mon goût, un savoir-faire encombrant, sinon vain et obsolète. Le questionnement radical de Lavier m'apparait comme l'assurance que l'art ne peut plus, aujourd'hui, n'être que savoir-faire mais est et doit être invention, création, manière de penser et dire le monde et pas seulement de le re-présenter. ■

Les mille et une frontières de l'Iran

Zoom de l'automne

Rencontre, conférences, concerts, projections et débats au musée du Quai Branly à Paris

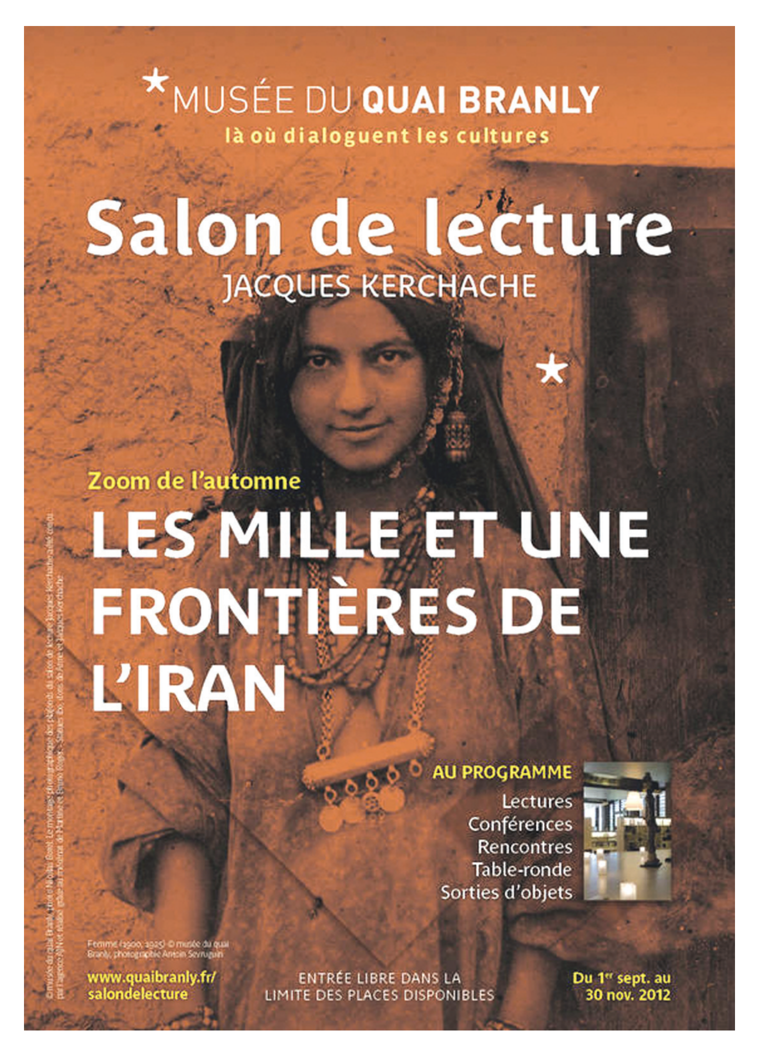
Jean-Pierre Brigaudiot

Le musée du quai Branly porte un nom fort mal choisi puisqu'il ne signifie, pour l'immense majorité des visiteurs, que son emplacement le long de la Seine. Quant à Edouard Branly, rares sont ceux qui savent qui il fut, c'est-à-dire médecin et physicien, l'un des précurseurs de la radio né au milieu du dix-neuvième siècle et disparu avant la seconde moitié du vingtième siècle. J'ai antérieurement évoqué ce musée dont la construction a été confiée à l'architecte Jean Nouvel et qui a pour principale mission de faire connaître les arts qu'on a dits *primitifs*, puis *arts premiers*, sans jamais qu'une appellation ne soit acceptable ni pertinente, eu égard aux peuples et cultures dont il est question. Outre son immense collection d'objets des civilisations africaines, amérindiennes, océaniennes, etc., ce musée se donne pour tâche l'organisation de rencontres avec les cultures du monde, les cultures des temps passés mais également celles des temps actuels. En cette saison d'automne un cycle de manifestations intitulé *Les mille et une frontières de l'Iran* est consacré à différents aspects de la culture iranienne et persane: photo, cinéma, poésie, musique, histoire de l'art et art moderne et contemporain. Interviennent selon les thèmes un certain nombre de personnalités à la compétence notoire en ces différents domaines. On notera en particulier que l'accueil se fait dans le *Salon de lecture* retenu pour recevoir de manière peu formelle les petits groupes de visiteurs intéressés par la culture iranienne ou acteurs de celle-ci, vivant en Iran ou ailleurs. Il s'agit d'une salle de lecture du musée où des ouvrages récents et la presse spécialisée en relation avec la mission du musée sont en libre-service, c'est un lieu de travail et de silence. Une vaste table permet d'accueillir de façon conviviale un public iranophile et iranophone, ou simplement curieux d'une culture autre sans qu'il y ait à passer par les canaux des médias de masse telle la télévision. Ces rencontres revêtent ainsi un côté intime et chaleureux qui est certainement une excellente alternative à la grande diffusion unidirectionnelle avec un public de spectateurs passifs.

Les différentes manifestations s'étalent de septembre, pour la première, à novembre pour la dernière.

De la musique

L'une des rencontres était une séance d'écoute de musique persane conduite par Jean During, directeur de recherche au CNRS. Il s'agissait non seulement d'entendre et peut-être de découvrir cette musique persane, mais également de comprendre son ancrage dans le temps, ses origines régionales et lointaines, puisqu'elle semble trouver celles-ci dans l'Antiquité



et se perpétuer au cours des siècles jusqu'à nos jours où, certes, elle est différente de ce qu'elle fut puisque le

> La collection du Musée d'art contemporain de Téhéran présente un intérêt particulier en ce sens qu'elle est la plus importante et excellente collection d'art moderne et contemporain hors occident.

temps a passé, les sons des instruments ne sont plus les mêmes. Il s'agit d'une musique dont les échos adhérent à l'histoire de la Perse en tant qu'empire couvrant d'immenses territoires, entre l'actuelle Turquie, l'Inde et l'Asie centrale. Rien d'étonnant donc, pour le profane, que certaines sonorités et rythmes présents dans le cinéma turc ou dans le folklore d'Azerbaïdjan, par exemple, rejoignent ceux de concerts donnés en Iran. Pour le profane que je suis, mais néanmoins enchanté par ces musiques, même lorsqu'elles sont jouées avec les instruments d'aujourd'hui, elles résonnent d'un passé lointain, celui du temps où régnait le nomadisme et où l'écho était bien différent de celui du béton urbain ou des matériels électroniques. Une autre séance d'écoute consacrée à la musique portait sur le santur persan. Il s'agit d'un instrument très ancien quant à son origine, très répandu au Moyen Orient et doté de nombreuses cordes, ce qui lui confère une grande capacité polyphonique. Arash Mohâfez, musicien, maître du cymbalum et ethnomusicologue, s'appuyant sur une grande connaissance du style classique, tentait des interprétations autant que possible fidèles à ce que fut cette musique lorsqu'elle était plus ou moins commune, au dix-septième siècle, avec la musique de l'empire ottoman.

De la photo et du cinéma

Au fil des rencontres organisées autour de la culture iranienne, l'une d'entre elles focalisait sur certains aspects de la photo et du cinéma antérieurs aux années soixante-dix. Ainsi un ensemble de photos de Kâveh Golestân révélait avec une certaine rudesse des phénomènes de société et de misère humaine. Il s'agit en quelque sorte d'une photo reportage par intrusion dans l'espace privé; une photo dénuée de parti pris esthétique et même probablement effectuée avec un matériel rustique. L'évolution de la

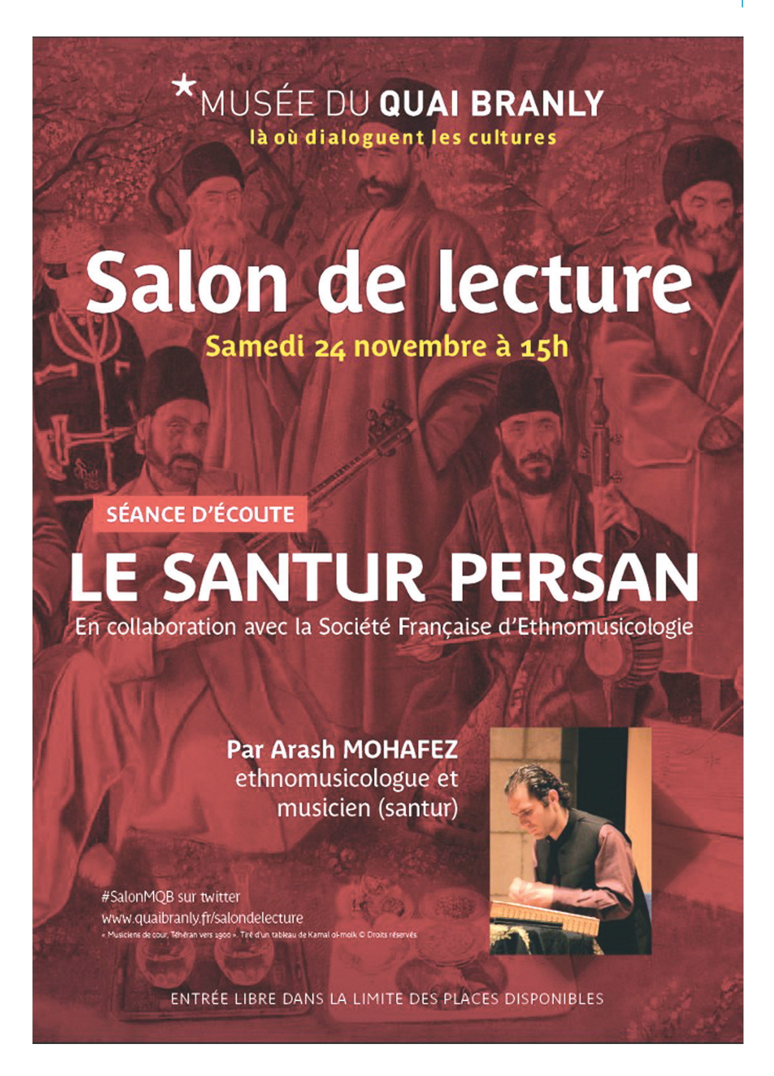
conception du film chez certains auteurs iraniens, tel Parviz Kimiâ'i, était expliquée, par exemple, avec la projection du film *Les Mongols*. Intervenaient notamment Chahryâr Adle, directeur de recherche, historien et archéologue, Hormuz Key, cinéaste et historien du cinéma et Vali Mahlouji, commissaire d'expositions.

Le musée d'art contemporain de Téhéran

L'une des rencontres organisée pour ce cycle iranien en ce cabinet de lecture était consacrée au Musée d'art contemporain de Téhéran. Ce musée construit en 1977 est un bâtiment tout à fait remarquable par sa modernité. Il évoque peu ou prou ces deux autres musées que sont le Guggenheim de New-York et la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence, près de Nice. Ainsi retrouve-t-on les rampes en pente douce et le puits central du Guggenheim et les fenêtres hautes et le béton planché de la Fondation Maeght. Lors de cette rencontre, il fut question d'architecture, de collection moderne et contemporaine, du devenir de cette collection du Musée d'art contemporain de Téhéran, qui, pour l'essentiel a été réunie lors de l'ouverture du musée. Si le bâtiment est remarquable de modernité à la fin des années soixante-dix, dans une mégapole qui en 2012 n'est pas encore vraiment une ville moderne, la collection présente un intérêt particulier en ce sens qu'elle fut la plus importante et excellente collection d'art moderne et contemporain hors occident. Cette collection jalonne l'évolution de l'art moderne puis contemporain depuis les impressionnistes jusqu'à l'aube des années quatre-vingt, c'est-à-dire un siècle. Certaines époques sont plus particulièrement représentées avec le cubisme, le surréalisme et le Pop'art, autant par les grandes figures de ces mouvements artistiques que par des artistes iraniens qui y ont adhéré. La collection est certainement représentative de l'évolution de l'art iranien, un art fondé sur une tradition forte, dès lors qu'il s'ouvre à la notion de contemporanéité et à la rencontre de l'art d'autres cultures que persane. Ce qui est intéressant, et ce que montrait cette rencontre, avec notamment l'intervention d'Alice Bombardier, une jeune docteure en histoire de l'art contemporain iranien, c'est la manière dont les artistes iraniens de la modernité ont réussi à faire œuvre en adhérant à la fois, par exemple, au cubisme et en même temps en gardant un ancrage fort dans la tradition persane. En réfléchissant à cela, à cette manière dont certains artistes iraniens se positionnent ou se sont positionnés entre deux cultures, je repère une sorte d'anticipation de la postmodernité, celle-ci en tant que posture de prise en compte d'un passé exprimé avec des moyens actuels. Un certain nombre d'artistes des collections du musée d'art contemporain de Téhéran permettent de discerner visuellement cette double appartenance

> L'accueil se fait dans le *Salon de lecture* retenu pour recevoir de manière peu formelle les petits groupes de visiteurs intéressés par la culture iranienne ou acteurs de celle-ci, vivant en Iran ou ailleurs. Ces rencontres revêtent ainsi un côté intime et chaleureux qui est certainement une excellente alternative à la grande diffusion unidirectionnelle avec un public de spectateurs passifs.

En réfléchissant à cela, à cette manière dont certains artistes iraniens se positionnent ou se sont positionnés entre deux cultures, je repère une sorte d'anticipation de la postmodernité, celle-ci en tant que posture de prise en compte d'un passé exprimé avec des moyens actuels. Un certain nombre d'artistes des collections du musée d'art contemporain de Téhéran permettent de discerner visuellement cette double appartenance à une culture et à une autre.



à une culture et à une autre. Evidemment la collection du musée s'est enrichie au fil des années, notamment avec l'action de son directeur Sami Azar, elle s'est actualisée par exemple avec l'acquisition de photographies puisque la photo est l'un des arts qui s'est développé avec le plus grand bonheur en Iran, échappant à la fois aux pesanteurs des arts traditionnels et les rencontrant sans aucun complexe. J'avais pu voir, il y a quelques années, une énorme exposition de photos reportage sur la guerre Iran-Irak, ceci alors que la photo iranienne se diversifiait rapidement grâce à son enseignement dans les universités d'art et investissait les différents genres artistiques propres à la photo contemporaine.

Deux artistes iraniens en Europe

Une autre rencontre portait principalement sur deux artistes, Behjat Sadr (1924-2009) et Bahman Mohassess (1931-2010), qui ont passé une partie de leur vie, respectivement en Italie et en France. Ici se pose la question des racines et de la rencontre avec l'art moderne en Europe, question qui se pose aujourd'hui bien davantage encore avec le phénomène de la mondialisation et de la connaissance en temps réel du travail de l'autre, de l'artiste du bout du monde - et donc des influences et échanges potentiels. Ces deux artistes peu connus en Europe comme en Iran témoignent de parcours qui côtoient l'art de leur temps et se fondent peu à peu dans le paysage artistique de leurs pays d'adoption, parcours touchants, œuvres personnelles et déracinements. Il est indéniable que de tels artistes, étant donné leurs dates et lieux de naissance ont été écartelés entre un art iranien fondé sur une tradition et un art en rupture avec toute tradition; ces artistes sont-ils des sacrifiés de

l'histoire? L'une des intervenantes, iranienne d'origine, était Narmine Sadeg, maître de conférences à l'Université de Bordeaux; même migration pour cette enseignante, d'une culture vers l'autre, avec ici un retour significatif sur la culture iranienne, sur sa propre culture.

Migrations

Une journée d'étude intitulée *Iran, voyage et nation* portait sur l'identité iranienne mise en perspective dans son contexte historique, géopolitique et anthropologique avec un accent porté sur les migrations et l'exil d'un certain nombre d'Iraniens et les diasporas iraniennes établies ici et là dans le monde. Etre iranien, en Iran comme dans un autre pays, c'est évidemment porter en soi une part du passé, ici c'est celui de la Perse et des empires qui se sont succédés au cours des siècles, c'est vivre dans un ensemble de cultures qui diffèrent, tant à l'intérieur des frontières actuelles que de l'autre côté, en Azerbaïdjan ou au Kurdistan, par exemple, c'est vivre selon des traditions ancestrales et en même temps dans la modernité.

Du cinéma contemporain

D'autres rencontres portaient sur le cinéma iranien, dont on reconnait mondialement la qualité. Ainsi était projeté, parmi d'autres films, *Une séparation* en présence de son réalisateur, Asghar Farhâdi.

Rencontre avec une œuvre de la dynastie qâdjâre

Une dernière rencontre portait sur l'étude d'une œuvre de la collection du musée du Quai Branly, un panneau de revêtement qâdjâr du dix-neuvième siècle. Cette dynastie qâdjâre qui régna sur l'Iran de la fin du dix-huitième siècle au début du vingtième généra un art à la fois officiel et éclectique qui cependant et longtemps ne jouit pas d'une grande considération de la part des historiens d'art. Le panneau étudié ici illustre un passage du Livre des rois (*Shâhnâmeh*), un long poème épique du poète persan Ferdowsî (dixième/onzième siècle). Il s'agit d'un combat livré par Rostam, un héros mythique, contre le *div* blanc.

Etre iranien, en Iran comme dans un autre pays, c'est évidemment porter en soi une part du passé, ici c'est celui de la Perse et des empires qui se sont succédés au cours des siècles, c'est vivre dans un ensemble de cultures qui diffèrent, tant à l'intérieur des frontières actuelles que de l'autre côté, en Azerbaïdjan ou au Kurdistan, par exemple, c'est vivre selon des traditions ancestrales et en même temps dans la modernité.

Cet ensemble de manifestations témoigne de l'intérêt potentiel porté ici, en France, à la culture iranienne historique et contemporaine. Certes l'ambition est modeste et le public est restreint à des amateurs que l'approche universitaire et scientifique intéresse, certes les interventions ne sont pas toujours très convaincantes, mais cet ensemble de manifestations mérite l'attention car cela contribue à une connaissance de l'autre culture et de l'autre au-delà d'un circonstanciel qui n'est pas nécessairement favorable à cette connaissance mutuelle. ■

Regard sur l'œuvre de Goli Taraghi

Kathâyoun Vaziri

Goli Taraghi est née en 1939 à Téhéran dans une famille aisée et cultivée. Son père, avocat, était le directeur de la revue *Taraghi* (Progrès) et sa mère était sage-femme. C'était une femme que l'on pouvait à l'époque qualifier de "moderne". Dans son livre autobiographique *Do donyâ* (Deux mondes), Taraghi revient longuement sur la personnalité de son père, un homme qui avait construit lui-même sa vie et qui était passionné par l'idée de modernité et de progrès. Sa jeunesse ayant coïncidé avec le début du règne de Rezâ Pahlavi et la modernisation de l'Iran, il avait décidé de choisir "Taraghi" (Progrès) comme nom de famille. "*A ses yeux, les Etats-Unis symbolisaient le monde moderne et l'Europe en était encore loin. Alors, il nous a envoyés aux Etats-Unis pour poursuivre nos études, mon frère à l'âge de 18 ans et moi, à 16 ans.*"

Après avoir obtenu son baccalauréat et un master de philosophie aux Etats-Unis, Goli Targhi retourne en Iran où elle épouse le réalisateur Dârioush Hajir en 1965. Elle enseigne également la symbolique des mythes et des histoires philosophiques et religieuses selon l'optique jungienne à l'université de Téhéran. Elle publie durant cette décennie son premier recueil de nouvelles, intitulé *Man ham Che Guevara hastam* (Je suis aussi un Che Guevara). Le personnage, la vie et la mort de Che Guevara ont fait de lui un vrai mythe de la jeunesse gauchiste du XXe siècle. Taraghi n'était pas gauchiste et n'appréciait guère les écrits politico-sociaux. Cependant, au vu de la constitution du sujet individuel, la personnalité du Che en tant que celle d'un homme, qui a choisi son propre destin l'intéressait. Dans la nouvelle intitulée *Che Guevara*, le personnage principal, M. Heydari est un homme d'âge mûr, qui avait eu dans sa jeunesse de grands rêves et une passion pour le "Che". Mais contrairement à son héros, il n'a jamais eu le courage de choisir et s'est contenté d'une vie médiocre dont l'événement le plus important était d'apporter le déjeuner des enfants à l'école. Il symbolise un homme faible et vaincu. Le thème du choix et de la responsabilité - d'une décision existentielle - constitue le sujet de toutes les nouvelles de ce recueil. A cette époque, Taraghi était influencée par la pensée de Jean-Paul Sartre et le mouvement existentialiste. Pendant des

années, ce thème hante ses œuvres et il s'impose encore plus dans son deuxième livre *Khâb-e zemestâni* (Sommeil hivernal). Ce roman narre la vie d'un vieil homme qui se souvient de son passé, de sa vie et de ses amis. Les personnages de ce livre sont tous dépourvus d'individualité. Ils vivent les uns à l'abri des autres, comme les membres d'une tribu. Ils ont peur de la solitude. Chacun rêve de se détacher de cette chaîne mais cette libération implique la solitude et de devoir assumer une responsabilité individuelle. Les membres de cette communauté n'ont jamais franchi le pas pour entrer dans le monde moderne car la modernité, dans son acception occidentale, signifie le choix d'un destin individuel et l'acceptation de la responsabilité d'un tel choix.[1]

La nouvelle *Anâr bânou va pesarânash* (Madame Grenade et ses fils) décrit la séparation. C'est l'histoire d'une mère qui n'a nul endroit à elle et qui est obligée de voyager d'un pays à l'autre pour voir ses enfants, chez qui elle se sent de trop, sans même avoir sa propre chambre. Elle retourne à Téhéran et elle repart une fois de plus pour l'amour de ses enfants. Ce sentiment d'être étrangère, que ce soit à l'étranger ou dans son propre pays, n'est pas exclusif à l'écrivaine. Tous ceux qui ont subi le même destin ressentent la même chose. Une génération du milieu[2], à la frontière entre un passé qui n'existe plus et un avenir inconnu.

Ses troisième et quatrième ouvrages ont également un thème commun. Ils sont intitulés *Khâterehâ-ye parâkandeh* (Fragments de souvenirs) et *Do donyâ* (Deux mondes). Ces deux recueils de nouvelles au ton autobiographique évoquent notamment les souvenirs de l'enfance de l'écrivaine qui remontent à l'époque prérévolutionnaire. Taraghi y décrit la société bourgeoise iranienne d'avant la Révolution. Se suivant chronologiquement, les nouvelles de ces recueils racontent la vie d'une petite fille qui grandit. Dans chaque nouvelle-chapitre, la petite narratrice est témoin de la contradiction et de la dualité de la vie et des hommes. Deux mondes différents se juxtaposent ou se complètent: la vie et la mort, l'enfance et la vieillesse, le monde lumineux et raisonnable de la maison du quartier Shemirân et celui des grands en dehors de cette maison, trouble et obscure. Dans son passage de l'enfance à la puberté, la petite narratrice est témoin de la peur, de l'incapacité, des jugements et des rêves de ceux qui l'entourent. Ainsi, elle prend conscience du temps qui passe, de la vieillesse et de la mort.

> A cette époque, Taraghi était influencée par la pensée de Jean-Paul Sartre et le mouvement existentialiste. Pendant des années, ce thème hante ses œuvres et il s'impose encore plus dans son deuxième livre *Khâb-e zemestâni* (Sommeil hivernal).

Le livre suivant de Taraghi est intitulé *Jâ-ye digar* (Ailleurs) avec des histoires qui parlent du sentiment d'exil intérieur, d'éloignement de l'Autre, géographiquement et existentiellement, d'une aliénation, que l'écrivaine a connu à cause de sa vie à l'étranger.

Dans son livre, *Khâb-e zemestâni* (Sommeil hivernal), on retrouve un tel sentiment. Les personnages du livre tentent avec enthousiasme de retrouver leur individualité, de se retrouver mais, en même temps, ils ont peur de couper leur lien avec cette sécurité tribale et leur vie sociale. Madame Shirin est la femme

idéale d'un monde utopique. Contrairement à elle, Madame Tal'at est une femme terrestre et autoritaire.

Ce récit est la somme d'une dualité qui s'est opérée au niveau de l'inconscient de l'écrivaine, et est visible dans son écriture. Cette transformation culturelle a transformé en même temps la langue du roman. Chez Taraghi aussi, le roman moderne s'est éloigné des aventures historiques et amoureuses pour regarder plus attentivement la réalité de sa société et les détails de la vie de tous les jours.

> Dans chaque nouvelle-chapitre, la petite narratrice est témoin de la contradiction et de la dualité de la vie et des hommes. Deux mondes différents se juxtaposent ou se complètent: la vie et la mort, l'enfance et la vieillesse, le monde lumineux et raisonnable de la maison du quartier Shemirân et celui des grands en dehors de cette maison, trouble et obscure.

Quant à *Seh khedmatkâr* (Trois bonnes), l'idée de ce livre était de raconter l'histoire de trois domestiques que l'écrivaine a connues. Zeynab, elle, est une jeune fille qui travaille durant trois jours pour la narratrice. Pendant les trois jours de sa présence, elle raconte un grand nombre d'histoires, vraies ou fictionnelles, qui forment le matériau d'un roman. Amina est une Bengalie qui travaille à Téhéran, avant la Révolution. Après la Révolution, les travailleurs étrangers doivent quitter le pays et la narratrice, qui part vivre en France, décide d'y emmener Amina. Dans *Seh khedmatkâr,* l'écriture de Taraghi se veut intimiste, car elle nous révèle non seulement la révolte, les injustices et les inégalités qui déchirent la vie d'une femme, Amina, mais à la fin du roman, par le *procès de la construction d'une nouvelle identité*[3], Amina devient une femme indépendante, voire rebelle, qui tient non seulement son destin, mais aussi celui de ses enfants dans ses mains. Au dire de Christophe Balaÿ[4], pour arriver à ce nouveau statut de "femme sujet", il a fallu l'intervention de plusieurs autres femmes: d'une Iranienne, d'une Tunisienne, d'une Française, d'une Marocaine et d'une Anglaise. L'évolution identitaire est une affaire de communauté d'êtres humains et le résultat d'une interaction pédagogique, voire culturelle. ■

1. Shayegan, Daryush: *Les illusions de l'identité*. Editions du Félin, Paris,1992.
2. "Etre au milieu, in between, da zwischen" in: Bhaba, Homi K, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, (Stauffenburg discussion,5) et Gächter, Afsaneh, *Daryush Shayegan interkulturell gelesen*.,Traugott Bautz, Nordhausen, 2005.
3. Straub, Jürgen, *Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs*, in: Aleida, Assmann/Heidrun Fries(Hg.), *Identitäten*, Frankfurt/M.1998, (=Erinnerungen, Geschichte, Identität, 3), pp. 73-104.
4. http://journals.ut.ac.ir/page/download-wHLlM67xq2s.artdl,26.06.12, 11:47.

L'Iran vertueux dans la fable «Les Deux Persans» de Jean-Pierre de Florian

Majid Yousefi Behzadi
Université Azâd
Unité des sciences et de recherche

La sagesse et la raison sont deux termes essentiels à l'origine de l'identité théologale de l'Iran; la pensée noble comprend que la foi divine commence avec la connaissance de soi. La longue histoire monothéiste de l'Iran montre une évidence de la pensée iranienne: la Providence est la pierre de touche de la sérénité.

Certains auteurs français se sont inspirés de cette conception iranienne du monde. Pour le fabuliste français Jean-Pierre de Florian (1755-1794), l'Iran fut une contrée de vertu et de chasteté où se retrouvaient les caractéristiques d'une liberté d'esprit et de parole dont «*Les Deux Persans*» est un exemple significatif. Cette fable date des débuts de l'ère moderne, moment où la France s'apprête à s'acheminer vers la voie de l'épanouissement socioculturel et idéologique: «*[...] les XVIIe et XVIIIe siècles sont marqués par la querelle littéraire entre les Anciens et les Modernes: pour sa part, l'époque moderne renvoie aux transformations provoquées par la révolution industrielle*», affirme Monique Lapointe.[1] Le génie de Florian se dévoile dans la composition de cette fable dans laquelle il projette la tentation humaine de la découverte de l'existence de Dieu. En admirant l'efficacité de la poésie de Florian, P. G. Castex souligne dans son *Histoire de la littérature française*: «*La poésie légère est toujours en honneur, Florian, auteur de chansons, est plus connu par ses fables qui ne manquent ni d'aisance ni de grâce*».[2] Le goût prononcé pour la satire de cet auteur, qui se dévoile dans ses fables, naît de la critique de l'incrédulité positiviste au profit d'une autre connaissance qu'est la croyance intuitive.

A cet égard, Shojâ-od-Din Shafâ montre comment Florian est un observateur sincère: «*A la différence de La Fontaine, dans ses fables, Florian montra davantage à ses lecteurs une vive critique de la société qu'une simple peinture des corruptions et des vices sociaux*».[3]

Si l'on admet que Florian a voulu aborder la question de la théologie dans l'espace mystique de l'Iran, c'est parce qu'il était attiré par le rôle médiateur de ce pays. Dans «Les Deux Persans», Florian oppose le scepticisme au rationalisme pour montrer que la voie de la raison passe par celle de la sagesse intuitive. Cette fable met d'abord en scène dans une atmosphère ambivalente deux frères hantés par l'adoration du soleil, l'un philosophe, douteux et l'autre crédule, raisonnable:

«En Perse, il fut jadis deux frères,
Adorant le soleil, suivant l'antique loi
L'un d'eux, chancelant dans sa foi,
N'estimant rien que ses chimères,
Prétendait méditer, connaître, approfondir
De son dieu la sublime essence;
Et du matin au soir, afin d'y parvenir,
L'œil toujours attaché sur l'astre qu'il encense,
Il voulait expliquer le secret de ses feux»[4]

Sous ces termes, la tentation du philosophe est une démarche utopique, car il n'est absolument pas apte à découvrir les mystères de l'Univers par le recours aux théories spéculatives propres au goût

des prétentieux mystifiés. Autrement dit, le regard sceptique de ce philosophe sur l'Univers cosmique non seulement dégénère la valeur de la curiosité qui pourrait alimenter l'esprit humain pour des recherches plus sérieuses, mais a des conséquences encore plus désastreuses:

«*Le pauvre philosophe y perdit les deux yeux,*
Et dès lors du soleil il nia l'existence»[5]

À l'issue de cette destinée tragique, on constate aisément que le pouvoir divin est incontestablement une Vérité Absolue et rien ne pourra le nier sauf la méconnaissance et l'incertitude.

Pour le fabuliste français Jean-Pierre de Florian (1755-1794), l'Iran fut une contrée de vertu et de chasteté où se retrouvaient les caractéristiques d'une liberté d'esprit et de parole dont son *«Les Deux Persans»* est un exemple significatif.



▲ *Jean-Pierre de Florian*

Pour Florian, la description d'une telle intrigue est une occasion de s'approcher davantage de l'espace serein de l'Iran où théisme et mysticisme s'embrassent formellement. Dans ces vers à caractère allégorique apparaît aussi l'attitude de l'autre frère pour qui tout devient cohérent lorsqu'on se contente d'avoir une visée réfléchissante:

«*L'autre était crédule et dévot;*
Effrayé du sort de son frère,
Il y vit de l'esprit l'abus trop ordinaire,
Et mit tous ses efforts à devenir un sot.
On vient à tout de tout; le pauvre solitaire
Avait peu de chemin à faire,
Il fut content de lui bientôt»[6]

Cependant, le frère croyant entre dans un chemin laborieux jusqu'au moment où il se décide à justifier l'existence de Dieu par un geste plus honorable et plus remarquable:

«*Mais, de peur d'offenser l'astre qui nous éclaire*
En portant jusqu'à lui ses regards indiscrets,
Il se fit un trou sous la terre,
Et condamna ses yeux à ne le voir jamais»[7]

Suivant un cheminement contraire à celui suivi par son frère pessimiste, lui semble avoir abouti à la présence divine par le biais d'un raisonnement que toutes les religions monothéistes ont en commun: Dieu est omniprésent et omniscient. En outre, le frère optimiste n'entend pas idéaliser le statut du Créateur sous le signe de tel ou tel jugement, mais préfère y attribuer des préceptes concrets:

«*Humains, pauvres humains, jouissez*

des bienfaits

D'un Dieu que vainement la raison veut comprendre,

Mais que l'on voit partout, mais qui parle à nos cœurs.

Sans vouloir deviner ce que l'on ne peut apprendre,

Sans rejeter les dons que Sa main sait répandre»[8]

Il importe de noter que dans «Les Deux Persans», Florian met en lumière la grandeur vertueuse de l'Iran notamment quand on parle de la bonté, exigée par le protagoniste du récit:

«*Employons notre esprit à devenir meilleurs.*

Nos vertus au Très-Haut sont le plus digne hommage,

Et l'homme juste est le seul sage»[9]

Il faut souligner que la croyance en Dieu donne un sens nouveau à l'existence; l'homme avisé fait son bonheur du culte de la vérité. Celle-ci s'anime tantôt dans l'esprit ferme et tantôt dans l'âme sensible à mesure qu'une telle âme devient le canevas d'une connaissance équilibrée. Opposant le doute et la certitude, Florian montre dans cette fable que l'homme ne croit pas en Dieu sans réflexion. Aux yeux de Florian, l'épreuve du philosophe aveuglé et le devoir du frère convaincu ne sauraient être réalisée qu'en Iran, terre ayant connu au fil de son histoire le syncrétisme et le multiculturalisme. On peut dire qu'au XVIIIe siècle, à l'instar de Montesquieu, dans «Les Deux Persans», Florian a voulu révéler à son peuple le goût de la satire sociale en matière de religion. De nos jours, il faudrait dire comment peut-on être Montesquieu et Florian pour observer la société iranienne dans toutes ses dimensions socio-historiques millénaires? ■



▲ *Fable «Les Deux Persans» de Jean-Pierre de Florian, image chromo sur carton*

---

1. Monique Lapointe, *Anthologie de la littérature, Du Romantisme à Aujourd'hui*, éd. Renouveau Pédagogique, Québec, 2008, p. 53.
2. P. G. Castex, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, p. 501.
3. Shafâ, Shojâ-od-Din, *Iran dar adabiyât-e jahân* (L'Iran dans la littérature du monde), éd. Ibn-e Sinâ, 1953, p. 29.
4. Ibid. p. 73.
5. Ibid., p. 74.
6. Idem.
7. Idem.
8. Idem.
9. Idem.

Bibliographie:

-Shafâ, Shojâ-od-Din, *Iran dar adabiyât-e jahân* (L'Iran dans la littérature du monde), éd. Ibn-e Sinâ, 1953.

-Castex, P. G., *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris. 1974.

-Lévy, Reben, *Introduction à la littérature persane*, Collection Unesco, Paris, 1973.

-Lapointe, Monique, *Anthologie de la littérature, Du Romantisme à Aujourd'hui*, éd. Renouveau Pédagogique, Québec, 2008.



▲ *Masjed Djâme' et le caravansérail Barsiyân, Ispahan*

L'hébergement des voyageurs pendant la période islamique

Farhâd Nazari*

Traduction:
Babak Ershadi

Le voyage dans la culture islamique

De nombreux versets du Coran font allusion au voyage, dont le plus important serait l'Hégire du Prophète en 622, son voyage de La Mecque à Médine qui marque le début du calendrier musulman. L'histoire de l'islam témoigne de la grande importance que la culture musulmane accorde au voyage: le voyage annuel des fidèles pour participer aux cérémonies rituelles du *hâjj* (pèlerinage obligatoire), le voyage missionnaire pour propager la religion, le voyage pour tirer leçons de la culture et de l'histoire d'autres peuples[1], et le voyage pour acquérir le savoir, même si on doit pour cela se rendre en Chine, selon un hadith du Prophète.[2] Le pèlerinage des lieux saints fait également partie des traditions religieuses des musulmans.

Suite au développement du mysticisme et

l'apparition des confréries soufies, on conseilla souvent à leurs adeptes de voyager, car le fait de quitter sa patrie pour aller visiter les autres parties du monde était considéré par les mystiques comme un moyen de détachement et de purification. Beshr Hâfi (767-842) disait à ses disciples: «*Déplacez-vous sur la terre, comme l'eau qui coule, et purifiez-vous*».[3] Selon Abol-Hassan Kharaghâni, «*le voyage pour trouver un maître est le premier pas à franchir sur le chemin du mysticisme*».[4]

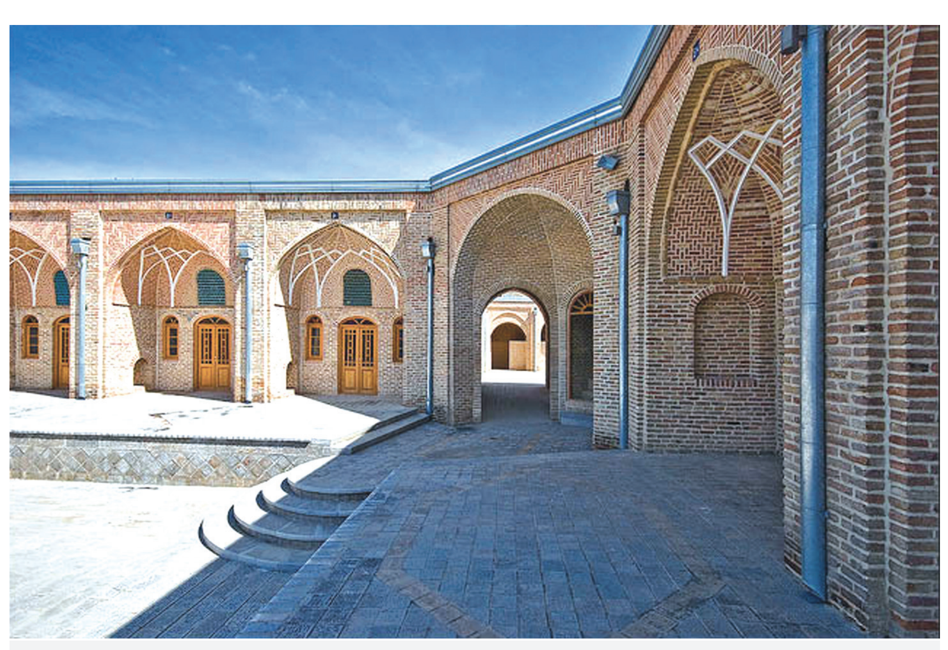
Selon les mystiques, le voyage avait deux significations distinctes: d'abord le voyage matériel, qui se faisait en quittant matériellement un lieu pour un autre, ensuite le voyage immatériel ou le passage d'un état d'âme à un autre, marqué par l'abandon du monde de l'ignorance pour le monde de la connaissance.[5]

La mosquée: premier refuge des voyageurs

Lieu de culte musulman, la mosquée joua très vite un rôle secondaire pour héberger et nourrir les voyageurs et les nécessiteux. Cette tradition existait avant l'islamisation de l'Iran, période où certaines institutions se chargeaient également de ce rôle secondaire. La mosquée ne doit cependant pas à être considérée comme une auberge, mais comme un lieu où les voyageurs et les nécessiteux peuvent se retirer, trouver refuge et être en sûreté.

Pendant les premiers siècles de la période islamique, les villes musulmanes n'étaient pas encore bien aménagées pour accueillir et héberger les voyageurs. La mosquée était donc le seul lieu public où les voyageurs pouvaient chercher refuge.

La mosquée fut l'institution la plus importante de la société musulmane. Lieu de culte par excellence, la mosquée remplissait aussi d'autres fonctions



▲ *Caravansérail Khânât, au sud de Téhéran, à proximité de la place Shoush et de l'intersection Molavi*



▲ *Caravansérail Mo'in-ot-Tojâr à Ahvâz, construit par Mo'in-ot-Tojâr et Mohammad Hassan Khân Sa'ad-od-Doleh, époque qâdjâre*

sociales et politiques: elle fut, entre autres, le centre d'éducation des sciences, le siège des tribunaux. Pour décrire la mosquée *Bâb al-Javâme'* en Egypte, Nasser Khosro écrit: «*La mosquée se trouve au milieu du bazar. Les portes de la mosquée sont toujours ouvertes. Les maîtres et leurs élèves occupent toujours la salle. Les voyageurs s'y installent, et les notaires s'y rendent pour rédiger les actes ou les contrats. Dans la journée, la mosquée est fréquentée par au moins cinq mille personnes.*»[6]

Pendant les premiers siècles de la période islamique, les villes musulmanes n'étaient pas encore bien aménagées pour accueillir et héberger les voyageurs. La mosquée était donc le seul lieu public où les voyageurs pouvaient chercher refuge. Pourtant, un hadith du Prophète interdit formellement de dormir à l'intérieur de la mosquée en général, et dans les deux grandes mosquées de La Mecque et Médine en particulier.[7]

En se référant à ce hadith du prophète, les oulémas s'opposaient en principe à l'hébergement des voyageurs à l'intérieur des mosquées, et ils chargeaient parfois des *mohtasab* (officier municipal chargé de veiller sur le respect de la bienséance religieuse et des mœurs dans les lieux publics) d'interdire aux gens d'y dormir. Ibn Ikhvah (1250-1329) nous en donne un exemple dans son célèbre ouvrage intitulé *'Ayn-e shahrdâri* (Le code municipal): «*Après la prière collective, on fermait les portes de la mosquée pour empêcher les enfants et les déments d'y entrer. Il était également interdit de manger, de dormir et de contracter des marchés à l'intérieur de la mosquée.*»[8]

Cependant, malgré ces interdictions, il était d'usage que non seulement les voyageurs, mais d'autres personnes comme des nécessiteux ou des soufis s'y installent, parfois pour une durée indéterminée. Certains soufis passaient même toute leur vie à la mosquée. Ce fut le cas d'Ibrahim Khavâs (mort en 904) à la mosquée de Rey, ou d'Abou Mohammad Morta'sh à la mosquée de Bagdad.[9] Le cheikh Esmâ'il Soufi se recueillit pendant trente ans à la mosquée Jâme' Kabir à Yazd.[10]

Il est à noter pourtant que les soufis s'efforçaient de ne pas résider longtemps dans une mosquée. Quant aux autres personnes, elles ne s'installaient à la mosquée que lorsqu'elles en étaient

obligées, n'ayant pas le moyen de se procurer un autre hébergement pendant un voyage. La mosquée, considérée comme une maison de Dieu, était l'objet du respect public. Les gens qui s'y installaient ne payaient évidemment pas de charges. Nâsser Khosro relate qu'il fut obligé de rester pendant quatre mois à la mosquée de Falj, un village situé au milieu du désert.[11] Ibn Battûta (1304-1369) relate qu'il avait passé ses nuits dans une mosquée lors de son voyage à Médine.[12]

La tradition de chercher refuge à la mosquée a persisté jusqu'à nos jours en Iran et dans la plupart des pays arabes. Dans certaines mosquées, un endroit a été aménagé pour accueillir les voyageurs. Sous l'empire ottoman, les grandes mosquées étaient équipées souvent d'un bâtiment annexe appelé *Dâr-ol-ziâfa* (littéralement: "maison d'accueil") ou *Dâr-ol-qûraba* (maison des étrangers). Cette annexe comprenait parfois un hôpital, une école, une auberge gratuite pour les voyageurs et un hammâm.[13]

Le monastère

Le monastère (en arabe: *dayr*) est un établissement où des moines chrétiens vivent isolés du monde. Au début de la période islamique, il y avait près de cent monastères en Mésopotamie. Ibn Botlân

Malgré ces interdictions, il était d'usage que non seulement les voyageurs, mais d'autres personnes comme des nécessiteux ou des soufis s'y installent, parfois pour une durée indéterminée. Certains soufis passaient même toute leur vie à la mosquée. Ce fut le cas d'Ibrahim Khavâs (mort en 904) à la mosquée de Rey, ou d'Abou Mohammad Morta'sh à la mosquée de Bagdad.



▲ *Caravansérail de Zeynoddin, province de Yazd*

décrit un monastère à Antakya (Antioche) qu'il visita en 1048 en ces termes: «*Le monastère Sam'an se situe à l'extérieur de la ville. Le monastère est prospère et riche, et il est peuplé de nombreux moines. Les moines accueillent respectueusement tous les visiteurs. Les voyageurs peuvent y passer la nuit. Et quand ils s'éveillent le matin, en entendant le chant des moines et des cloches, ils se croient au paradis*.»[14] Estakhri décrit le monastère Goltchin, sur la route reliant Rey à Ispahan, qui était suffisamment aménagé pour accueillir les voyageurs.[15]



▲ Sâbât *Mollâ Hâdji, Dezfoul*

Le *khâneghâh*, couvent des soufis

Le *khâneghâh* est la demeure des soufis appartenant à la même confrérie. À l'origine, le *khâneghâh* était un lieu de culte et de recueillement. Selon certains historiens, cette institution apparut dans le monde musulman sur le modèle des monastères chrétiens.

Au Xe siècle, quand le califat abbasside reconnut les confréries soufies, les *khâneghâhs* se développèrent de plus en plus dans les villes et les villages des pays musulmans. Deux groupes de soufis habitaient souvent les *khâneghâhs*: les résidents et les voyageurs. Ils se logeaient dans les pièces rangées les unes à côté des autres, autour d'une cour centrale. Les autres salles du *khâneghâh* étaient consacrées à la prière, au recueillement et au *samâ'* (danse et chants spirituels). Ibn Battûta relate qu'il s'était logé dans un *khâneghâh* lors de son voyage à Abâdân.[16] L'importance, la richesse et les moyens dont disposait un *khâneghâh* dépendaient directement du prestige et du charisme de son sheikh.

Le *sâbât*

Les *sâbâts* étaient des refuges destinés à l'hébergement des voyageurs tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des villes. Le *sâbât* était un petit bâtiment couvert muni d'une ou deux petites chambres non meublées, d'une citerne, et d'une petite cour. Les voyageurs ne restaient souvent qu'une seule nuit dans un *sâbât*.

Daskareh

C'est le nom d'un lieu au sud de Khaneqeyn et à l'est de Baqouba (Irak) où des vestiges de l'époque sassanide ont été découverts. Dans les textes anciens, cette localité a été citée parmi les villes



▲ *Caravansérail Shâh Soleymâni, Ahouân, Semnân*

de la période islamique.[17] Le nom de cette ville a également été cité dans l'ouvrage d'Estakhri.

Certains chercheurs estiment que le mot «Daskareh» désignait aussi un type d'hébergement destiné spécialement au séjour des rois et des princes pendant la chasse à l'extérieur de la ville. Cependant, nous ne connaissons pas plus de détails sur la structure et la fonction exacte de ces lieux.

Le *robât*

Au début de la période islamique, les *robâts* étaient des casernes et des bases militaires construites pour assurer la sécurité des régions frontalières des pays musulmans. Les guerriers musulmans s'y installaient pendant la période de la paix. Ils s'y adonnaient également à la prière et aux pratiques religieuses. Le nombre de *robâts* et de leurs guerriers dépendait de l'importance stratégique de la région et les menaces proférant de la présence des ennemis. Dans son ouvrage intitulé *Târikh-e Bokhârâ* (Histoire de Boukhârâ), Narashkhi relate qu'il y avait un millier de *robâts* dans la région frontalière de Bikent (Asie centrale): «*À Bikent, il y a plus de mille* robâts*. En effet, dans chaque village, les guerriers ont construit un* robât *et les paysans doivent se charger des frais. En hiver, les guerriers appelaient les habitants à se réunir au* robât *de leur village pour se préparer à se battre contre les païens.*»[18]

> Au Xe siècle, quand le califat abbasside reconnut les confréries soufies, les *khâneghâhs* se développèrent de plus en plus dans les villes et les villages des pays musulmans. Deux groupes de soufis habitaient souvent les *khâneghâhs*: les résidents et les voyageurs. Ils se logeaient dans les pièces rangées les unes à côté des autres, autour d'une cour centrale.



▲ *Caravansérail Robât-e Sharaf, Sarakhs, province de Khorâssân-e Razavi, Iran*
Photo: Arash Shakourzâdeh

Au fur et à mesure, les *robâts* devinrent des refuges pour les voyageurs et des soufis. Chaque ville se chargeait des frais de la construction et de l'entretien de ses *robâts*.

Le plan architectural des *robâts* est similaire à celui des caravansérails. Certains chercheurs estiment même que les *robâts* furent les prototypes des caravansérails qui apparurent plus tard dans les pays musulmans.

Le plan architectural des *robâts* est similaire à celui des caravansérails. Certains chercheurs estiment même que les *robâts* furent les prototypes des caravansérails qui apparurent plus tard dans les pays musulmans.[19] Cependant, pour d'autres, les termes de *robât* et de caravansérail sont des synonymes pour désigner le même type d'hébergements routiers ou urbains destinés à abriter les voyageurs.[20]

En tout état de cause, le *robât* est un bâtiment carré, entouré de hauts murs avec une cour centrale. Autour de cette cour centrale se trouvent des étables pour les bêtes de somme et des chambres pour abriter les voyageurs. Certains *robâts* étaient fortifiés et munis de tours de guets. L'approvisionnement en eau potable du *robât* était assurée par des puits ou des citernes qui recueillaient et conservaient les eaux de pluie.

Le *khân*

Le mot *khân*, qui signifie «maison», est un hébergement semblable au caravansérail. Cependant, nous ne connaissons pas exactement les différences éventuelles qui pourraient exister entre le plan architectural et la fonction des *khâns* et des caravansérails. Certains documents laissent pourtant deviner que le mot "khân" aurait été plutôt utilisé pour désigner les caravansérails

qui se trouvaient à l'intérieur de la ville, en opposition aux caravansérails routiers. Le terme était davantage utilisé dans les pays arabes qu'en Iran. En Syrie, par exemple, il y avait de très nombreux *khâns* routiers dans les régions désertiques.[21]

Le caravansérail

Avant la période de la dynastie des Safavides, le mot «caravansérail» désignait souvent un hébergement destiné aux voyageurs des caravanes commerciales à l'intérieur des villes. Ces caravansérails se situaient naturellement au centre-ville près du bazar. Le roi safavide Shâh 'Abbâs Ier aurait fait construire près de mille caravansérails routiers dans diverses régions de son vaste royaume. Le chiffre peut nous paraître exagéré, cependant, ce fut la période la plus fleurissante de la construction des caravansérails tant dans les villes que sur les routes en Iran.[22] ■

---

* Le présent article est un extrait du mémoire de maîtrise de M. Farhâd Nazari, ayant pour sujet *La place des caravansérails dans la culture iranienne*, dirigé par le Dr. Mahdi Hodjat, à l'Université des Arts d'Ispahan, 2006.

1. «*Dis: Voyagez de par la terre puis regardez ce qu'il est advenu des criminels*!» (Coran, 27:69).
2. Eyn ol-Ghozât Hamadâni, *Tamhidât*, commenté par 'Afif 'Assirân, pp. 64-65.
3. Ahmad ibn Khatib Baghdâdi, *Târikh al-Baqdâd, madinat al-islâm* (Histoire de Bagdad, ville de l'islam), Le Caire, 1930, vol. XIV, p. 204.
4. Mojtabâ Minavi, *Ahvâl va aghvâl-e Kharaghâni* (La vie et l'œuvre de Kharaghâni), Téhéran, éd. de l'Association des œuvres nationales, 1966, p. 15.
5. Le Commentaire du Jardin des secrets (*Golshan-e râz*) du Sheikh Mahmoud Shabestari, édité par Asgar Hoghoughi, Téhéran, 1966, p. 34.
6. Nâsser Khosro, *Safarnâmeh* (Voyages), édité par Mohammad Dabir Siyâqi, Téhéran, éd. Zavâreh, 1996, pp. 90-91.
7. Horr 'Ameli, *Vasâ'il al-shi'a ilâ tahsil masâ'il al-shari'a* (Les moyens des chiites pour acquérir les sciences des questions de la loi religieuse), Téhéran, éd. Eslâmiyeh, 1975, vol. III, p. 496.
8. Ibn Ikhvah, *Aïn-e shahrdâri* (Le code municipal), Téhéran, éd. Elmi va Farhangi, 1981, p. 177.
9. Abdol-Hossein Zarrinkoub, *Arzesh-e mirâs-e soufiyeh* (La valeur du patrimoine soufi), Téhéran, éd. Amir Kabir, 2003, p. 58.
10. Mofid Mostofi Bâfghi, *Jom' Mofidi* (Œuvres complètes), édité par Iraj Afshâr, Téhéran, éd. Assadi, 1961, Vol. III, p. 508.
11. Nasser Khosro, *op. cit*., p. 145.
12. Ibn Battûta, *Voyages*, Téhéran, éd. Elmi va Farhangî, 1984, Vol. I, p. 103.
13. Alexandre Papadopoulo, *L'islam et l'art musulman*, traduit en persan par Heshmat Jazani, Téhéran, éd. Rajâ, 1987, pp. 276-292.
14. Qafti, *Târikh al-Hokamâ* (L'histoire des philosophes), édité par Jalâl Homâ'i, Téhéran, éd. de l'Université de Téhéran, 1968, p. 404.
15. Abou Eshâq Estakhri, *Masâlek va mamâlek* (Les pays et les religions), édité par Iraj Afshâr, Téhéran, éd. 'Elmi va Farhangi, 1989, p. 186.
16. Ibn Battûta, *op. cit*., Vol. I, p. 200.
17. Mohammad Mohammadi Malâyeri, *Târikh va farhang-e irân dar dorân-e enteqâl az asr-e sâssâni be asr-e eslâmi* (L'histoire et la culture d'Iran à l'époque de la transition de l'ère sassanide à la période islamique), Téhéran, éd. Tous, 1996, vol. II, p. 289.
18. Narashkhi, *Târikh-e Bokharâ* (Histoire de Boukhârâ), édité par Modares Razavi, Téhéran, éd. Sanaï, 1992, p. 22.
19. Fâtemeh Karimi, "Introduction à l'étude des *robâts* en Iran", in: *Actes du Congrès de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme en Iran à Bam*, Téhéran, éd. De l'Organisation du patrimoine culturel, des artisanats et du tourisme, 1998, p. 508.
20. Robert Hildenbrand, *L'art et l'architecture islamiques*, traduit en persan par Bâgher Ayatollah Shirâzi, Téhéran, éd. Rozaneh, 2004, p. 331.
21. Ibid., pp. 332-333.
22. Maxime Siroux, *Les Caravansérails d'Iran et les installations routières*, traduit en persan par 'Issâ Behnâm, Téhéran, éd. De l'Organisation du patrimoine culturel, des artisanats et du tourisme, pp. 26-27.

Sélection de poèmes de Ulker Ucqar

Ulker Ucqar est née en 1985, à Tabriz, en Iran. Elle est actuellement doctorante ès lettres françaises à l'université Shahid Beheshti de Téhéran. Elle a publié *Vers les mains du pêcheur* (recueil de poèmes, Baku, 2011 / Qanun édition). Sa langue d'expression littéraire est le turc azéri. Elle a également traduit trois romans français en persan: *Dimanche d'Août* (Patrick Modiano), *Hôtel de Lausanne* (Thierry Dancourt), *Classe de neige* (Emmanuel Carrère), tous en cours de publication, ainsi que *L'avare* de Molière et *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco en turc azéri. Ulker Ucqar traduit elle-même ses poèmes en français. Jean-Marc Henry, professeur et auteur suisse, en assure la relecture et l'adaptation.

Envie de retour

Je veux retourner
Me tourner et rentrer

Des os et du lait de ma mère
Jusqu'aux jupes
De la première femme

Rentrer, puis rester
Et habiter cette obscurité blanchâtre
Rentrer et oublier les nuits de "nous"

Oublier
Oublier
Et juste m'effacer de tes doigts.

Et enterrer le mot "nous"
Qui blesse encore ma langue
L'enterrer et mettre le pied dessus

Je veux retourner et rentrer
Et dormir dans cette grotte obscure et froide
Qu'était la vie d'autrefois

Et même peut-être ne me réveiller jamais
Jamais
Jamais
Tout est à enfouir
Tout est à finir
À enlever
À refaire

Refaire le zéro
Du temps noir et blanc de la création
Quand les couleurs ne sont pas encore nées
Et les mâles pas encore érigés

Il y a une grotte
Où je dois dormir
Plus de mille ans

Comme c'est fou
De dire attends
De ne pas savoir que les jeunes femmes
N'attendent pas dans la vie
Qu'elles ne peuvent vivre
Dans l'attente

Comme c'est fou
De quitter une femme dont la tresse pousse
Comme le blé en herbe

Comme ils sont fous
Tous autour de moi
Ces derniers temps !

Ulker Ucqar
Tabriz, 2011

C'est ma nuit

Cette nuit
Qui éclate en mûrissant comme une grenade
N'appartient qu'à moi
Je prends
Les briques perdues de notre Mosquée Bleue
Une à une
Des arbres de tes yeux
Bleus

Je viens d'inviter
Le grand tremblement de terre de ma ville
Cette nuit
La mosquée soûle
Les couleurs ivres
Ouvre tes yeux, rends-moi les arabesques
La mosquée ivre
Les couleurs soûles
La nuit qui tourne avec les derviches
Sa robe blanche devant mes yeux
N'appartient qu'à moi

« Marche, ma belle, marche et ne quitte pas ton chemin
Ce n'est que le destin qui décide pour un brave homme»

Mon homme qui danse
Sur les chansons du voyage
Pars où tu veux
Mais cette nuit
C'est moi qui écris ton destin

Tu vois, cette nuit
La déesse s'est teint les doigts
Au henné
Avant le lever du soleil
Ton cheminement va te ramener
J'ouvre déjà des grenades pour toi
Tes pas vont revenir

Cette nuit, la grande rouge
N'appartient qu'à moi
Toi, tu n'appartiens qu'à moi
Ton destin
N'appartient qu'à
Moi

Ulker Ucqar
Tabriz, 2011

Ouvre tes bras

Ouvre tes bras et garde-les déployés
Étroit est mon territoire
Étreintes sont mes minutes
Ouvre tes bras
Et ne dis pas un seul mot
Ne médis pas de cette nuit-là
Un mensonge de plus
Et l'éclat de cette nuit va se briser
Et nos espoirs s'étioler
Et tomber
Ne parle pas
Et ouvre tes bras
Tout en marchant dans les rues de cette ville lointaine
Je languis
Et si je meurs cette nuit-là
Je serai c'est sûr morte de mélancolie
Et même si je revis un jour
Je renaîtrai encore dans la mélancolie
Les vents ne rendent pas ce qu'ils enlèvent
Les vents emportent les jeunes femmes
Les loups emportent les jeunes femmes
Les rivières aussi emportent les jeunes femmes
Tous ce que je connais peut s'emparer des jeunes femmes

Ces jours-là
Je me languis de cette nuit-là

Là où l'on emporte les jeunes filles
C'est obscur
Humide
C'est l'effroi
Pourtant je n'ai pas peur

Il suffit que tu ouvres tes bras
Tout en marchant dans les rues de cette ville lointaine
Que je n'ai jamais vue ■

Ulker Ucqar
Téhéran, 2012

Deux poèmes de Gheysar Aminpour

Traduction: Mohammad-Rezâ Ebrâhimi
Université Azad Islamique de Téhéran (branche centrale)

Nom perdu

Je feuillette mon cœur
A la recherche d'un nom qui se perdit
Parmi les feuilles jaunes et dispersées de ce livre ancien
A la recherche d'un nom que moi…
-Le moi de mes poèmes qui est moi et n'est pas moi -
A la recherche d'un nom que toi…
-Toi connu-inconnu de tous les lyrismes -
A la recherche d'un nom que lui…
A la recherche d'un lui qui est où?

نام گمشده

دلم را ورق می زنم
به دنبال نامی که گم شد
در اوراق زرد و پراکنده ی این کتاب قدیمی
بدنبال نامی که من...
-من شعرهایم که من هست و من نیست-
به دنبال نامی که تو...
توی آشنا-ناشناس تمام غزلها-
به دنبال نامی که او...
به دنبال اویی که کو؟

Poème inachevé

Non!
Je n'ai rien à faire avec l'amour
En ce temps, je n'aime
Plus
Personne, ni rien
Il me semble que
Ce temps ne veut ni me voir, ni te voir
Un seul jour,
Heureux et insouciants,
Car
Ce que tu aimes le plus,
N'importe qui, n'importe quoi
Même une cigarette
Ou du venin de serpent,
Tu en es privé…
Alors,
Moi, de tout corps
J'ai fait semblant de mourir
Pour que le temps
Ne me remarque plus
Même ce nouveau poème reste inachevé…
Pour que le temps ne le voit pas…
Je l'ai déjà dit:
Je n'ai rien à faire avec l'amour ■

شعر ناگفته

نه!
کاری به کار عشق ندارم!
من هیچ چیز و هیچ کسی را
دیگر
در این زمانه دوست ندارم
انگار
این روزگار چشم ندارد من و تو را
یک روز
خوشحال و بی ملال ببیند
زیرا
هر چیز و هر کسی را
که دوستر بداری
حتی اگر یک نخ سیگار
یا زهرمار باشد
از تو دریغ می کند...
پس
من با همه وجودم
خود را زدم به مردن
تا روزگار، دیگر
کاری به من نداشته باشد
این شعر تازه را هم
ناگفته می گذارم...
تا روزگار بو نبرد...
گفتم که
کاری به کار عشق ندارم!

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 30 000 tomans
- 6 mois 15 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 6 mois 50 000 tomans
- 1 an 100 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

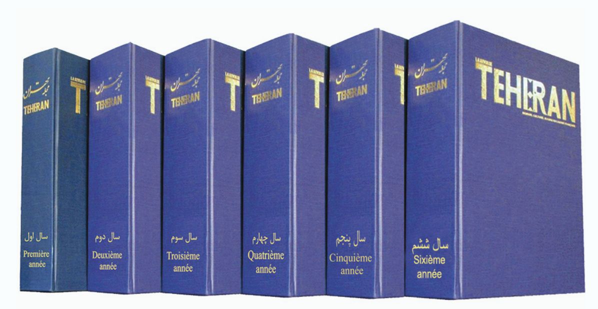
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

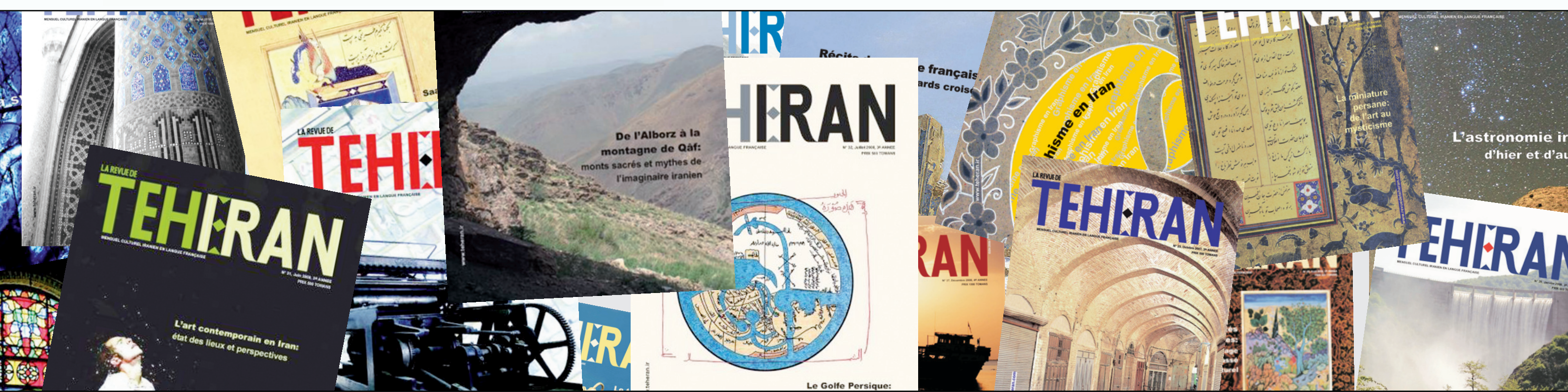
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des soixante douze premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en six volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم و ششم مجلهٔ تهران
شامل هفتاد و دو شماره در شش مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **80 Euros**

☐ **6 mois** **40 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو

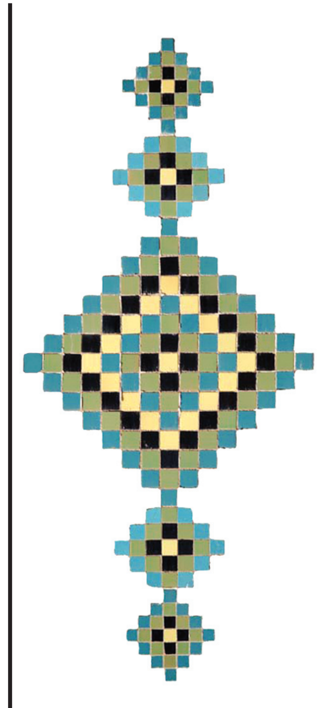
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
Etoiles et croix de revêtement, Iran, XIIIème siècle
© Musée du Louvre

مجله تهران



ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۸۶، دی ۱۳۹۱، سال هشتم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir